موريس ميرلو - بونتي

العين والعقل

L'Œil et l'Esprit

تقديم وترجمة
دكتور حبيب الشاروني
أستاذ الفلسفة بجامعة الإسكندرية

النص الفرنسي والترجمة العربية

Texte et trad. Arabe

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

مقدمة

كتاب «العين والعقل» لميرلو - بونتي يعد بحق من أروع ما كتب الفيلسوف. وإذا كانت الكتابة الفلسفية تتطلب الإيجاز والدقة والوضوح ، فإن هذا الكتاب ، ربما أكثر من غيره ، قد امتاز بالإيجاز والدقة فضلا عن الطرافة والعمق. ولما كان الفارق بين الوضوح والسهولة ليس فارقا فاصلا ، فإن ميرلو - بونتي قد تخلى ، في هذا الكتاب بالذات ، عن الوضوح والإفصاح ، لأن الموضوعات التي يتناولها هي كما تقول عبارة جاسكيه التي أوردها ميرلو - بونتي في صدر الكتاب: «أشد غموضا وتتشابك مع أصول الوجود ذاتها ومع منبع الإحساسات الذي لا يمكن لمسه».وإذا كان بعض النقاد قد رأى في هذا الكتاب غموضا أو تعمية صوفية ، لاسيما عندما يقرر أن التعبير هو الجسم أو أن العالم مصنوع من نفس نسيج الجسم ، فإن آخرين مثل جان - بول سارتر ، قد رأوا أن «العين والعقل» يقول كل شيء وإنما بشرط أن نعرف

كيف نحل ألغازه. والحق أن كتاب «العين والعقل» مليء بالألغاز. إن ميرلو ـ بونتي بالذات تتنوع لديه اللهجات ، كما يقول اندريه روبينه ، من كلمة إلى أخرى ، وتبقى سيمفونيته مقطوعة لها حركتها ومبدأها وتصحيدها لكنا لن نعرف اكتمالها من كلمتها الأخيرة. وكتاب «العين والعقل» يحاول أن يلخص هذه السيمفونية فيزداد تقطعها ويأتي بالتالى الكتاب شديد الغموض والتلبيس فى غير موضع. لذا كانت قراءته عسيرة. إن النص الفلسفى يحتمل دائما غير قراءة. وليس تاريخ الفلسفة إلا سلسلة من قراءات الفلاسفة لفلسفات سابقة: قراءات تفسر وتمضى فى التأويل بدرجات متفاوتة فى القرب من النص أو البعد عنه. فلسفة أرسطو هى قراءة لأفلاطون كما أن فلسفة هوسرل هى قراءة لديكارت. ولكنها فى الحالين تمضى بصاحبها إلى فلسفة جديدة. بل إن كتاب «العين والعقل» نفسه هو قراءة جديدة لجوانب معينة من فلسفة ديكارت ومن فلسفة مالبرانش. وفى مقابل ذلك ثمة قراءات تحاول الاقتصار على الشرح والتفسير: فكتابات اسكندر

الأفروديسي وثامسطيوس هي قراءات لأرسطو تتوخى ألا تحيد عن النص.

ونحن في هذه المقدمة نحاول أن نقتصر على التفسير وأن نوضح ما غمض من هذا الكتاب قدر ما يحتمل من توضيح. ولكن يبقى بعد ذلك أن العودة إلى النص ذاته هي هدفنا من إخراج هذا الكتاب.

ينقسم كتاب «العين والعقل» الذي هو أصلا محاضرة أعدها ميرلو - بونتي عام ١٩٦٠ ، وطبعت لأول مرة عام ١٩٦٤ ، إلى خمسة أقسام. لقد أراد ميرلو - بونتي في هذا الكتاب أن يوضح لنا أن الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية ، وأن هذه الرؤية تتجه أول الأمر إلى سطح العالم لكنها لا تلبث أن تتوغل داخله بحيث يدرك الإنسان العالم المحسوس ويبلغ خفاياه وإنما من غير أن يتخلى عن الرؤية. ولما كان الإدراك الحسي يتحقق بموجب الرؤية ويتم بفضل هذه النظرة النافذة فإن ميرلو - بونتي قد عمل على أن يوضح لنا معنى هذه

النظرة .وسماتها المميزة لها ، وذلك بوضعها في مقابل نظرة العلم. وهذا هو موضوع القسم الأول من هذا الكتاب.

يبدأ ميرلو - بونتي في هذا القسم بأن يبين لنا أن العلم إذ يتعامل مع الأشياء فإنه يعالجها ويصنعها ويستخدمها ، ولكنه لا يسكن فيها أي أنه لا يحل بها ولا يبقى داخلها. والفارق بين الاستخدام والسكن يتضح في درجاته المتزايدة ابتداء من الفارق بين بنّاء القصر وساكنه. فالبنّاء بآلاته وعدده يقيم من مواد البناء القصور ولكنه هو ذاته لا يسكن فيها كبنّاء. ثم يتمثل هذا الفارق في أقصى درجاته لدى صانع هذه الآلات والعدد. فصانع الآلات والعدد يعالج المواد التي يصنعها منها ويعدها للاستعمال ولكنه لا يقيم في الآلات ذاتها. والبنّاء في هذا المثال يرمز لتفكير العلم ؛ هذا التفكير الذي يتجه إلى تحويل الأشياء. إنه تفكير لا يسكن العالم وإنما يدخل به إلى المعمل حيث يتحول إلى منتجات تخرج معدة للاستعمال. وإذا كان العلم يقتصر على معالجة الأشياء وصنعها فهو لا ينفذ إليها. إن النفاذ يقتضي أسلوبا آخر هو الاتصال المباشر بالعالم

الواقعى وبالأشياء ذاتها. لكن العلم ينصب على مجموعة خصائص عامة وعلاقات منطقية. فهو لا يواجه العالم الواقعى ولا يسجله لأن التسجيل يعنى الاعتماد على ما هو مرئى ومباشر. وامتياز المباشر هو أنه يؤدى بنا كما سيتضح لنا إلى أعماق المعنى وإلى خفاياه.

لقد ألمح ميرلو - بونتى إلى أن هذا التفكير العلمى الذى طغى فى الولايات المتحدة الأمريكية قد امتد إلى حد أن يتناول الإنسان والتاريخ. ولكن الحق هو أن هذا التفكير العلمى الذى يعالج هذه الموضوعات معالجة ثقافية تحليلية ، ومن شأنها أن تحيل الإنسان إلى موضوع نصنعه ونتحكم فيه ، قد طغى ليس فحسب في الولايات المتحدة وإنما كذلك في أوروبا كلها. التفكير العلمى فى أوروبا يدخل بكل شيء إلى المعمل ويحوله بطريقة صناعية فيحيله إلى نتاج خاص به. وأخطر ما فى ذلك هو أنه قد مضى إلى إدخال الإنسان والتاريخ إلى المعمل وتصور أنه بذلك وبادعائه أنه يمتلك المعارف العلمية بفروعها المختلفة يستطيع أن يفهم واقع الإنسان وأحداث التاريخ.

هذا التفكير العلمي البرجماتي يستعير الأساليب العقلية التي يرى أنها نجحت عمليا في مجال من المجالات العلمية ليستخدمها ويطبقها في مجال آخر دون أن يعرف نتيجة هذا التطبيق. إنه بهذا يشبه شباك الصيد تلقى في البحر دون أن نعرف ما ستحمل هذه الشباك. فعمليات العلم هنا عمياء وتتصور أنها باستقلالها عن العالم ووقوفها عند أساليبها الفنية يمكنها السيطرة على العالم كما تتصور الفلسفة المثالية أنها تؤسس العالم بما لديها من تصورات عن الطبيعة.

يرفض ميرلو - بونتي هذا العلم البرجماتي النفعي ويرفض دعاواه ، ويدعو إلى ضرورة أن يقتدى العلم بالمنهج الفينومنولوجي في رؤيته للعالم. في هذا المنهج نترك الحقائق المادية التي تعطيها الفيزيقا ، ونوجه الانتباه إلى ما تعطيه الرؤية الحدسية وما يحتل مكانا في الشعور عن طريق هذه الرؤية. فما يحياه الشعور هو العالم الذي أراه: هذا العالم لا أستطيع الاستقلال عنه ولا هو يمكن أن يكون مستقلا عني. هذا المنهج يعتمد إذن على الرؤية المباشرة ، أي على نظرة

للعالم هي التي تسميها الفينومنولوجيا Weltanschauung. فميرلو - بونتي يدعو العلم إلى أن يعود إلى هذه النظرة وأن يرجع إلى منظر العالم المحسوس. ومعنى ذلك أنه يريد من العلم أن يرجع إلى الواقع. وهو لا يكون واقعا إلا على نحو ما يمثل في حياتنا ، أي على نحو ما نعيشه ونحياه وعلى نحو ما يكون لجسمنا ، أي لهذا الجسم الفعلي الذي أسميه "جسمي والذي يقول عنه ميرلو - بونتي إنه حارس يبقى صامتا عندما أتكلم أو عندما أقوم بعمل.

وإذا كان العلم الذي استقل عن الأشياء لم يعد فلسفة ، بل أصبح تحويلا عمليا اصطناعيا للعالم رائده المنفعة العملية ، فإنه بعودته للأشياء يصبح من جديد فلسفة تسجل الواقع المحسوس. ويرى ميرلو - بونتي أن الفن وحده وأن فن التصوير بصفة خاصة هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب. فالمصور وحده هو الذي يدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم. ذلك أنه هو وحده بنظرته وبعمل يده فحسب ، ودون أي آلة يصنع بها العالم ،يستخرج من العالم لوحات.

فبفضل عينيه ويديه وبفضل رؤيته وقيامه بالتصوير يكون المصور هناك فى العالم يعطينا منه لوحات من شأنها أن تضيف إليه جديدا لكنه جديد لا يبعث فى النفس غضبا أو آمالا خائبة.

بهذا يكون الفن علما للعالم ، أقصد أنه يكون نظرة للعالم هى بمثابة علم جديد يحاول ميرلو - بونتى أن يستعين به ليكشف خفايا العالم. لذلك يتساءل فى نهاية القسم الأول عن الأساس الذى يجعل المصور يرى العالم ويدرك العالم. يتساءل عن أساس هذا الفن أى عن أساس هذا العلم الذى يدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم.

* * *

تأتى الإجابة عن هذا التساؤل فى أول عبارة فى القسم الثانى: وهى أن المصور يحضر جسمه كما قال الشاعر الفرنسى المعاصر بول فاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) - فليس التصوير عملا تقوم به ويمكن أن تقوم به الروح ، ولكنه يتم بموجب عمل اليد والعين. فبفضل الجسم إذن يتاح للمصور

أن يدرك العالم. وإذا كان الإنسان يعرف جسمه لا من حيث هو ممتد وإنما من حيث هو حركة ، أو من حيث هو امتداد يتحرك ، فإن إدراك العالم عن طريق رؤية المصور تقتضي الإقرار بأن هناك ارتباطا وثيقا بين الرؤية والحركة.

يريد ميرلو - بونتى أن يبين لنا أن من طبيعة الجسم أن يكون مدرِكا ومدرَكا في الوقت ذاته ، فهو ذات بواسطة الاختلاط والنرجسية وملازمة الرائى لما يراه واللامس لما يلمسه. هذا التكامل بين الحاس والمحسوس يقوم على أساس أن الإدراك يتم بواسطة جسمى وفى جسمى ، وأن جسمى هو الذى يدرك الأشياء. لهذا عمل ميرلو - بونتى فى هذا القسم الثانى من كتاب «العين والعقل» على أن يوضح هذا الأساس على نحو ما تؤكده أهم أفعال الإدراك أو المتصلة به. وآية ذلك هو التضافر المستمر القائم بين الرؤية والحركة: فأنا أرى ما أتحرك نحوه ، وأتحرك نحو ما أراه. والعالم المرئى وعالم مشروعاتى المتحركة هى أجزاء شاملة من نفس الوجود. ومعنى هذا أننى أغوص فى المرئى بواسطة جسمى وأطل

على العالم الذى أكون جزءا منه. فهناك تواصل نسيجى بين جسمى الرائى والأجسام المرئية. وكما يؤخذ الجسم من نسيج العالم نجد العالم كذلك مصنوعا من نفس نسيج الجسم. فثمة حركة دائرية من شأنها أن تجعل الطبيعة تتحول إلى جسد عن طريق جسدى ، بحيث لا نستطيع أن نفصل بين الأجسام المحيطة وبين جسمى. وإذا كان هذا يتضح عند بعض الأشخاص الذين يقبلون على الأشياء بشىء من اللطف والرقة بحيث تلمسهم الأشياء لا العكس ، فإنه يتضح بالمثل وعلى نحو أقوى عند رجال الفن: عند المصورين والنحاتين ، أولئك الذين يبلغ صفاء جسمهم إلى الحد الذى لا يخافون عنده من الأشياء. فالصفاء الذى يصل إليه المصور يقوم فى أنه يكيف حسه بحيث يتفتح للأشياء. ومن شأن هذا التفتح أن يتم التواصل بين ما أمامه وما وراءه ، وأن يجعل المصور بالتالى يرى الأشياء لا بمنظاره الشخصى ، وإنما بمنظار الأشياء فيه. ذلك أن مركز رؤيته يصبح الأشياء ذاتها حيث يتلاشى كل انقسام بين الرائى والمرئى أو بين الحاس والمحسوس ، وحيث تزدوج قابلية الأشياء للرؤية بقابلية أخرى فى الجسم.

لذلك نجد ميرلو - بونتى يستجوب المصور ويسعى إلى التقاط معنى التصوير من خلال اللوحات. إن ازدواج الإحساس يجعل الوجود الخارجي المتشتت والمتعدد يتبطن ويصبح وجودا داخليا حاضرا برمته. وهو بالمثل يجعل الوجود الداخلى المنطوى ينبسط فى وجود خارجي لا محدود. وهذه الحركة الدائرية الجدلية التى تدور بين الداخل والخارج هى التى تتيح للمصور أن يقدم وجوده الداخلى عن طريق تصوير الوجود الخارجي. فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل ، وما يلمحه المصور فى الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير فى أعماق ذاته إلى وجوده. فاللوحة تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل ، وليست العين إلا الآلة الحاسبة للعالم. إن لديها هبة الرؤية ، وعالم المصور هو عالم مرئى.

وبفضل هذه الحركة الدائرية الجدلية يتعرف الفنان على الأشياء. إنه لا يكتفى بأن يلمح الوجود عبر تحرك الزمن ، ولا يرمى إلى أن يصور من الأشياء سطحها الأملس ، وإنما

يهدف إلى تصوير الأشياء ذاتها. ولذلك فهو يظهر لنا على طريقته وفى حدوده العمق والحجم والكتلة ؛ إنه يظهر لنا فى المنظر عامل وحدته الغائبة وذلك ابتداء من تكثر الأشياء أو تبددها. إنه يرمى من استخدام الألوان طريقة الألوان ذاتها فى ميلاد جبل أو مولد شجرة.

والأمر يتضح كذلك فى أشياء أكثر اعتيادا: فى نظرتى أنا الغير مصور إلى لوحة ما مع شخص آخر ؛ ففى حديثى مع هذا الشخص عن هذه اللوحة التى أراها الآن معه تدخل انطباعاتى فيه وتدخل انطباعاته فىّ ، وتدخل بالأولى انطباعات اللوحة والأشياء المصورة فىّ ، بحيث أكون مع الآخر ومع اللوحة ومع الأشياء فى عالم واحد.

نفهم إذن لماذا كانت وظيفة الفنان أن يقيم دعائم الوجود فى هذا الوسط الإنسانى الكبير ، وأن يتجاوز الوجود الخام ليكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التى هى المعنى. كأن الكينونة تخترع الإنسان لتتجلى عن طريقه أو تتحقق من

خلاله. فالكتابة تتحقق داخل الشاعر والرؤية تتم داخل المصور. لقد استشهد ميرلو - بونتى بأقوال ماكس ارنست عن دور الشاعر ، فليس الشاعر هو الذى يكشف عن أسرار الكتابة بقدر ما تكشف الكتابة عن أسراره. وكما أن الشاعر يمكنه أن يقول: «لست أعرف أأنا أكتب القصيدة أم القصيدة هى التى تكتبنى» ، يقول كلى على نفس النحو ويكرر القول المصور اندريه مارشان فى نص جميل فى صدقه : «إنى أحسست عدة مرات وأنا فى غابة بأنى لم أكن أنا الذى ينظر إلى الغابة ؛ أحسست فى بعض الأيام أن الأشجار هى التى تنظر إلىّ وهى التى تكلمنى ... وأنى أنا كنت هناك أسمع...». وفى نفس المعنى تجىء عبارة المصور سيزان المشهورة حين قال: «إن الطبيعة فى الداخل».

وما يقال عن الرؤية والصورة يقال بالمثل عن السمع والصوت. فنفس الحركة الدائرية الجدلية تعنى أننى أسمع صوتى فى جسمى كما أسمع صوت الآخر فى جسمى وكما يسمع هو صوتى. وبهذا الانطباق بين السامع والمسموع وبين

المتكلم والمصغي يتكون عالم الأصوات ويتكون قبل كل شيء عالم المعاني.

وإذن فسر الرؤية وسر السمع وسر كل إحساس يعود إلى الجسم الإنساني. ولتوضيح هذا السر وفهم الوصف الذى يقدمه ميرلو - بونتي للإدراك الحسى ، وهو الإدراك الذى يتمثل فى أقوى مظاهره لدى المصور ، يجب أن نتبين ما يرمى إليه ميرلو - بونتى من إثبات أن هذا الإدراك الحسى يقوم على اعتبار وحدة وجودية مزدوجة : فمن ناحية هناك وحدة وجودية تشمل النفس والجسم فى واقع إنسانى يتيح لنا أن نعتبر الجسم الإنسانى ذاته ذاتا أى أنا متجسدا. وفى الوقت عينه هناك وحدة وجودية تشمل الأنا المتجسد والعالم ، ومن شأنها أن تتيح لنا أن نرى العالم ، عالم الأجسام ، امتدادا لجسمنا مصنوعا من نسيجه وملحقا به.

بهذا الوصف الفينومنولوجى لوجودنا الجسمى فى العالم يأتى موقف ميرلو - بونتى متميزا بأصالته وجدته وثورته

على التقليد الفلسفى الكلاسيكى ابتداء من أفلاطون حتى كنط. فهذا التقليد الفلسفي ، الذى قدمته الفلسفة الأفلاطونية بما تقوم عليه من اتجاه فيثاغورى يفصل فى الإنسان بين النفس والجسم ويميز بينهما ، قد بقى متصلا يتجدد فى العالم اليونانى ثم العالم الأوربى ، وتمثل بصفة خاصة عند ديكارت ثم عند كنط. هذا التقليد لا يقتصر على الإعلاء من شأن النفس والفكر ، وإنما يمضى إلى إهمال الجسم وإهمال الوجود العالمى. إنه يخرج الإنسان من العالم ومن ثمة يفقده وجوده. وهو بهذا ينتهى إلى اغتراب الإنسان عن العالم وإلى اغتراب العالم عن وجودنا الشخصى. وهنا تأتى أصالة ميرلو - بونتى وثورته على هذا التقليد الفلسفى لتثبت وحدتنا الوجودية والجسم ووحدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات هو أساس الوصف الفينومنولوجى الذى يقدمه ميرلو - بونتى للإدراك الحسى للعالم وكذلك للعالم الذى ندركه والذى نعيش فيه وبه.

وفى هذا الوصف الفينومنولوجى يتبين بوضوح كيف يتميز الإدراك الحسى عند الإنسان عن تلك الأفعال التى تقوم

بها الكائنات الحية الحاسة والتى توفر لها ما يتاح لها من معارف. فهذا التميز يكمن فى أن الإدراك الحسى هو فى الأساس إحساس بدخول جسمنا فى العالم ، وهو إحساس يقوم قبل كل شيء بفضل دخولنا فى جسمنا. هذا الإحساس لا يكون إدراكا حسيا إنسانيا إلا عندما يقوم ذلك التبادل المستمر بين أعضائنا الحاسة ، وعندما يقوم بالتالى التبادل المستمر بين معطيات هذه الأعضاء ومجالاتها. وهذا التبادل إنما يعنى أن هناك تلاقيا وجوديا يتم لا بين الأفكار وحدها ولا بين أحوال النفس وحدها ولا كذلك بين أحوال النفس وأفعالها وأحوال الجسم وأفعاله ، وإنما يتم هذا التلاقى فى الجسم الحاس بينه وبين العالم الذى يوجد معه فى وحدة لا تنفصم.

الوعى العالمى الجسمى لكل منا هو إذن الأساس الذى يقوم عليه الإدراك الحسى الإنسانى. وفى ضوء هذا الوعى الجسمى بأكمله يمكن قيام عالم يتمثل فى أقوى معانيه عند المصور. فالمصور يعى ، وإن لم يصرح بذلك ، أنه يصور بفضل جسمه: بفضل حلوله فى جسمه وبفضل حلول جسمه فى

العالم. فإذا كانت عظمة الإنسان تتجلى فى وجوده الجسمى فى العالم فإن هناك لحظة يتلاشى فيها هذا الوجود الجسمى وتختفى فيها من ثمة هذه العظمة. هناك لحظة الموت وانطفاء النار المشتعلة. إن تفسير الجسم من حيث هو جسد ، أى من حيث هو حى ، يقتضى هذا التقاطع بين الحاس والمحسوس بحيث لا يكفى لصنعه أو تفسيره أى عرض أو أى علة آلية ، ولكن عرضا من هذه الأعراض أو علة آلية بحتة هى التى تأتى فى لحظة ما وتفسر لنا الموت. لقد ألمح ميرلو - بونتى إلى ذلك وكشف عن هذا الفارق الجوهرى بين ما يصنع الجسم وما يقضى عليه. إن شعلة الحاس والمحسوس تضاء فيكون ثمة جسم إنسانى ، وإن عرضا آليا خالصا يجىء فيهلك هذا الجسم.

* * *

هل يمكن الإبقاء على الشعلة؟ هنا نلاحظ أن ميرلو - بونتى يلتقى مع جبرييل مارسيل ويشترك معه فى التأثر البالغ بواقعة وفاة الأم. لقد ماتت أم جبرييل مارسيل وهو فى سن السابعة ، وارتبطت فكرته عن «الحضور» بشعوره القوى

بحضور أمه وارتباطها بوجوده الشخصى رغم موتها[1].
وماتت أم ميرلو - بونتى عام ١٩٥٣ وكانت هى حياته حسب تعبير سارتر. شعر أن طفولته السعيدة قد ماتت. وأعاده ألم الفجيعة إليها: يتأملها ليتبين أن الموت والمولد هما الواقع العارض للإنسان. الإنسان يولد ويموت لا مفر من ذلك. هذا الظهور والاختفاء ، الظهور فى عالم الرؤية والاختفاء منه ، يسميه ميرلو - بونتى «التاريخية الأولية».

والمأساة عند ميرلو - بونتى - وهى نفس مأساة جبرييل مارسيل - هى أنه لا يريد لأمه أن تختفى بصفة نهائية. ورغم أنه لم يكن فى هذه المرحلة من حياته يؤمن بالحياة الآخرة إلا أنه لم يكن فى الوقت ذاته يعدّ نفسه ملحدا. كانت شعلة المسيحية كامنة فيه ولكنها لم تكن عنده كافية للإبقاء على الأمل فى بعث الموتى. ومن هنا بقيت أمه غيابا وحضورا معا.

---

(١) راجع مثال «الجسم والخطيئة والموت» فى كتابنا «فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية» - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٤.

هذا الحضور والغياب هما القضية ونقيضها. وهذا هو ما يأخذه ميرلو - بونتى من الجدل ويقف عنده رافضا أن يمضى إلى المركب. فالحركة الجدلية عنده دائرية لاتصل إلى نتيجة. ومقابل الغياب يكتشف ميرلو - بونتى أنه هو نفسه آلة حاسبة للعالم. يكتشف أن العين لا تقتصر على استقبال الضياء والألوان والخطوط ، ولكنها تعطى وجودا مرئيا لما تعتقد الرؤية أنه غير مرئى.

لقد وجد ميرلو - بونتى فى الغياب قدرات واقعية أكثر مما فى الحضور. كان يريد أن يعيد الحياة لأمه ؛ يعيد إلى الابتسامة الراحلة وإلى الكلمات - كلمات الأم - حضورها وأبديتها. وكان سبيله إلى ذلك أن يعمّقها ويحولها إلى ذاتها عن طريق ابتساماتنا وكلماتنا. إن للأموات وجودا هو وجودنا. وإن لهم تقدمهم وهو تاريخنا. بذلك يجعل ميرلو - بونتى من نفسه حارسا لأمه كما كانت هى حارسة لطفولته. فنحن نقيم بحركة واحدة وجود الأموات عن طريق وجودنا ووجودنا عن طريق وجود الأموات فى عالم إنسانى جامع.

هذه المبادلات التي تتحقق عند ميرلو - بونتي بين الحضور والغياب وبين الظهور والاختفاء وبين الوجود واللاوجود وبين المرئي واللامرئي - هذه المبادلات قد أتاحت لميرلو - بونتي أن يعرض لمشكلات التصوير. فالأشياء في العالم بلونها وشكلها وأبعادها توقظ في جسم المصور معادلا داخليا هو بمثابة صيغة جسدية لحضورها. هذه الصيغة الجسدية تثير بدورها مرئيا هو ماهية جسدية ، بحيث يمكن أن نقول عن لوحة المصور إنها داخل الخارج وخارج الداخل. إن لوحة المصور كالموضوع الخيالي كلاهما لب الواقع ولكن بحسب الجسم ، أي تتم رؤيتها من الداخل. فليست العين مجرد أداة لاستقبال الأشكال وألوانها ، ولكنها آلة يمنحها النظر هبة الرؤية وإدراك العالم ، وهي من ثمة ما يمكّن اليد من أن تحيل هذا الإدراك عن طريق التصوير إلى وجود مرئي.

ويعطينا ميرلو - بونتي في تعبير دقيق وصفا للعالم الواقعي المحسوس الذي نحاول إدراكه بحواسنا وخاصة

بحاسة الرؤية ؛ هذا العالم الذى يعرفه المصور ويقدم لنا عنه بلوحاته التى يصورها تعريفا كاملا عميقا يكشف عما خفى عنا وعما يغيب عن نظرة العين العادية المألوفة من معالم وخصائص. نستطيع أن نقول مع ميرلو - بونتى إن المصور بلوحته وفيما تظهره لنا لوحته يخلق لنا العالم المرئى من جديد فتبين لنا أسراره وتنكشف معالمه التى لا تدركها العين المعتادة. فحين ننظر إلى العالم من وجهة نظر عملية نفعية أو علمية موضوعية لا نطالع فيه سوى المعانى المعتادة وتغيب عنا معالمه الخفية. وتتضح هذه المعالم الخفية إذا حاولنا فهم الأمثلة التى يشير إليها ميرلو - بونتى: يمكننا التحقق من المثال الذى ذكره ميرلو - بونتى إذا تأملنا فى لوحة المصور الهولندى رامبرانت Rembrant (١٦٠٦ - ١٦٦٩) ، وهى لوحته الشهيرة المعروفة «بدورية الليل» La Ronde de Nuit ، إذا نظرنا إلى هذه اللوحة نظرة عابرة ظهرت لنا يد الضابط جانبية منطوية. ولكننا إذا تنبهنا إلى الظل القائم لهذه اليد التى تشير إلى شىء لا يراه بوضوح الآخرون حوله وأمامه تبينا أن يد الضابط ليست منثنية بل

تمتد مشيرة على نحو عينى إلى شيء ما. فبفضل هذا الظل القاتم يظهر لنا كما يقول ميرلو-بونتي المنظر الذى كان خافيا على رؤيتنا المعتادة. عندئذ نتعرف على معنى المنظر وتتضح غاية اللوحة كلها. إننا عندئذ نتعرف إلى إشارة اليد في حقيقتها ويختفى الظل الكاشف. هذا المثال الذى يفهمه المصور بسهولة كما يفهمه بالمثل الشخص الذى يهوى التصوير أو يهوى مشاهدة الصور يمكن أن يزداد اتضاحا بمثال آخر نأخذه من مواقف مألوفة كثيرا ما نلقاها فى حياتنا المعتادة. فحين ننظر من نافذة تطل على مبنى بعيد لا يظهر لنا من هذا المبنى سوى سطح مستو يحمل بعض علامات وألوان. ولكن قد تأتى لنا فجأة مناسبة غير متوقعة فإذا ما نراه يجاوز السطح المستوى الذى ظهر لنا منه فى البداية. وعندئذ نتعرف على الحجم والعمق والأبعاد البارزة لهذا المبنى ، نتعرف على المبنى فى ذاته وفى حقيقته التامة ، ونتبين أننا أمام مبنى كبير ذات عدة طوابق لا يظهر لنا منه سوى السطح. هذه المناسبة هى رؤيتنا فجأة لشخص يقف فى شرفة أحد الطوابق ويستند إلى حاجز الشرفة أو يسير فيها وينظر

هو أيضا من هنالك ، من هذا المبنى الحقيقى. عندئذ وبهذه المناسبة ينكشف المبنى فى واقعه الكامل.

هذا المثال يبين حقيقة ما يريد أن يقوله ميرلو - بونتى فى كلامه عن مثال لوحة رامبرانت ، وفى كلامه عن العالم المرئى فى معالمه الخفية والتى تصبح ظاهرة كلها لنا على نحو عينى. فبفضل هذا المثال وبفضل غيره مما يشير إليه ميرلو - بونتى يصبح المنظر الخاص: منظر المبنى والشخص فى الشرفة ، منظر ضابط رامبرانت ، منظر جبل سان فيكتوار ، تصبح هذه المناظر مفتاحا على العالم الكائن للجميع ، ويتاح للعالم الخاص أن يطل على العالم المشترك للجميع.

ويمضى ميرلو - بونتى ليبين لنا كيف تتبادل الأدوار بين المصور والمرئى فى حركتها الجدلية التى أشرنا إليها[١]. هذا الجدل يتحقق بين الفنان والطبيعة إلى حد أن يبدو له أن الطبيعة تنفذ فيه وأنه يستنشقها ويبتلعها. ومن هنا كان هذا الابتلاع أمرا مألوفا لدى المصورين لاسيما الهولنديون ، وهم

(١) راجع كذلك فصل «الجسم والإدراك الحسى» فى كتابنا «فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية».

يرمزون له بابتلاع المرآة للأشياء. وربما كان ميرلو - بونتى هنا يذهب على النقيض تماما من دعوى أفلاطون الذى شبه بالمثل عمل المرآة بعمل المصور وكذلك الشاعر ، ورأى أنها جميعا تقتصر على مجرد محاكاة الواقع وصنع صور هى خيالات فحسب[1]. لذا ترى ميرلو - بونتى يستشهد بقول شيلدر إنه يحس السخونة فى الغليون داخل المرآة وأن الشبح يسحب الجسد ويحول المنظر إلى شيء. فكل من التصوير والمرآة يحيل الخيال إلى حقيقة كما يحيل الحقيقة إلى خيال.

* * *

يمضى ميرلو - بونتى فى القسم الثالث من «العين والعقل» ليعارض نظرية ديكارت التى عرضها فى كتابه «انكسار الضوء» فى التصوير والنقش وفى الرؤية. ولفهم نظرية ديكارت يجب العودة للنظر فى أساس المذهب الديكارتى. نستطيع أن نقول بأن هناك من ناحية أنا ، أى المصور أو الرائى ، وهناك من ناحية أخرى اللوحة. وبموجب فلسفة ديكارت نعرف أن الأنا هو جوهر مفكر. فالكوجيتو الديكارتى «أنا أفكر إذن أنا موجود» يعنى أنى موجود من حيث إنى

(١) راجع: أفلاطون: الجمهورية ، نهاية المقالة السادسة

جوهر مفكر. أما اللوحة فهى مجرد امتداد فى المكان. ونحن نعلم أن ديكارت قد فصل فصلا حاسما بين الآنا أفكر ، أى الروح أو الجوهر المفكر ، وبين الامتداد الخارجى. وإذا عدنا إلى مثال قطعة شمع العسل تبينا على الفور أن ليس فى الخارج سوى امتداد. لذلك عندما تكلم ديكارت عن الصورة اتخذ من الرسم نموذجا لها. وقوة الرسم تعتمد عنده على العلاقة بين الرسم وبين المكان فى ذاته كما يعرفنا بهذا المكان الإسقاط المنظورى. فعند ديكارت لا نستطيع أن نصور سوى أشياء موجودة ، ووجودها هى أن تكون ممتدة ـ ممتدة فى المكان ـ والرسم عند ديكارت يجعل التصوير ممكنا لآنه يجعل تمثل الامتداد ممكنا. وكما فصل ديكارت بين الآنا من ناحية وبين الامتداد الخارجى من ناحية أخرى أقامت فلسفته كذلك فصلا حاسما بين الآنا الذى هو نفس مفكرة وبين الجسم الإنسانى الذى هو أيضا مجرد امتداد فى المكان. ففى فلسفة ديكارت ثنائية تفصل أولا بين النفس والجسم وتفصل ثانيا بين الآنا والعالم الخارجى. وفى نطاق هذه الفواصل يمكن أن نقول إن الرؤية عند ديكارت تعنى أن النفس التى هى جوهر قائم

بذاته ترى الامتداد المكانى الخارجى الذى هو أيضا قائم بذاته. فكيف تتم هذه الرؤية مع هذه الفواصل ورغم هذه الفواصل؟ ليس هناك أى انتقال لأى شئ مادى من الموضوع المرئى إلى العين الرائية ، تماما مثلما لا يوجد أى انتقال لأى شئ مادى عبر عصا الأعمى الذى يشعر بالأجسام أمامه ويميز مواضعها حين يتحسس طريقه بهذه العصا. وبغض النظر عن مسار الانطباعات الحسية عبر الأعصاب إلى الدماغ فإن الذى يرى ويشعر فى نهاية الأمر هو عند ديكارت النفس وليس الجسم. فالصور التى تنطبع فى قاع العين والتى تنتقل إلى المخ ليست هى الشئ المرئى. إنها تختلف بالضرورة عن الموضوعات مثلما تختلف الكلمات والإشارات عن الأشياء التى تشير إليها. وإذا كان ثمة تشابه بين الصور والموضوعات فليس هذا التشابه هو الذى يجعلنا واعين بالموضوعات ، إذ ليس لدى الإنسان عينان آخران يرى بهما هذا التشابه داخل الدماغ. وإنما تتم الرؤية لأن الحركات التى بموجبها تتكون الصور تعمل مباشرة فى النفس. إن طبيعة النفس فى فلسفة ديكارت هى بحيث يتحقق لديها الإحساس

بالضوء حين تحدث حركات معينة فى النقاط التى ينبع عندها النسيج العصبى البصرى فى المخ[1]. إنها عندئذ تتصور. فليست الصورة هى سبب الإدراك الحسى ولكنها نتيجة له. إنها فكر يتولد فى النفس بمناسبة الموضوع الخارجي. فالفكر يقرأ العلامات الجسمانية كما يقرأ الكلمات فى أى نص.

اتضح لنا من عرض النظرية الديكارتية فى الرؤية أنها النظرية التى يستلهمها ميرلو - بونتى لينتقل من فكرة الرؤية إلى الرؤية بالفعل. فالكوجيتو الديكارتى ، رغم أنه البداية الحقة فى الفلسفة ، إلا أنه كما يرى ميرلو - بونتى يعطينا نصف الحقيقة : يعطينا فقط الرؤية التى هى مجرد تفكير وتأمل عقلى ، ولكنه لا يعطينا الرؤية التى تنسحق فى جسدها. وقد عرف ميرلو - بونتى التعديل الذى قام به مالبرانش للرؤية الديكارتية لاسيما حين بحث من أجل تفسير الأحكام الطبيعية عن شيء غير الحس وتركيبات الأحاسيس تحت تأثير العادة ، حين بحث عن نسق لصيانة الحياة ينبثق

---

(١) Descartes : Dioptrique, Discours VI

من تفكير يجسد العالم والعلاقة بين الذوات الإنسانية بتجسده رغم لانهائيته. فميرلو - بونتي يستلهم أساسا ديكارت ومالبرانش ، ولكنه ينتهي إلى غير ما انتهى إليه كل من ديكارت .ومالبرانش. إنه يأخذ على ديكارت اقتصاره على اعتبار الكيفيات الأولية فحسب وبالتالي اعتماده على العلاقة بين الرائي وبين المكان في ذاته ، ذلك الذى نعرفه عن طريق الإسقاط المنظورى. والإسقاط المنظورى هو إسقاط مسطح لا يؤدى دائما إلى الاهتداء إلى الشكل الحقيقى للأشياء ، ولا ينبغى بالتالى أن يكون هو القانون الأساسى للتصوير. وإذا كان ديكارت قد حرر المكان حين جعل الفكر يحلق فوقه دون أى وجهة نظر ، فإن الخطأ الذى وقع فيه هو أنه قد أقامه فى موجود إيجابى كأنه شبكة من العلاقات بين الموضوعات يراها شخص ثالث شاهد على رؤيتى.

وكما أعاد ميرلو - بونتى الصلة بين الرائى والمرئى أعاد بالمثل الصلة التى قطعها ديكارت بين النفس والجسم(١). ومن

---

(١) راجع كتابنا : «فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية» مقال «الجسم إشكال طبيعى» ومقال «الجسم والإدراك الحسى».

هنا لم يعد الجسم أداة أو وسيلة تستخدمها النفس للرؤية ، وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذى يرى. ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال الأنا أفكر الديكارتى والتى تتم كلها بغير جسم ، وإنما أصبحت فعلا يحدث فى الجسم المنضوى فى مكان.

لقد جعل ديكارت إدراك العمق قائما عل علامتين هما: أولا تقارب العينين المتزايد مع اقتراب الموضوع المرئى مثلما تميل عصوا الكفيف الواحدة الى الآخرى كلما كان الموضوع أقرب. والثانية هى الحجم الظاهر للموضوع المرئى(١). بيد أن ميرلو - بونتى يرى أن تقارب العينين والحجم الظاهر ليسا هما العلة أو العلامة الخارجية عن العمق وإنما هما أنماط لظهوره وأساليب للتلميح به. فمن شأنهما أن يكونا حاضرين فى تجربة العمق. لأنهما يتضمنان العمق مسبقا فى معناهما. إنهما يعنيان الابتعاد أو الاقتراب ولكنهما لا يسببان آليا الإحساس بالعمق. فالحجم الظاهر وتقارب

---

(١) Dioptrique, Discours VI.

العينين والمسافة ينبغي أن تقرأ الواحدة منها في الآخرى. فهي العناصر المجردة لموقف وهي في ذاتها مترادفة. ومن هنا يكون العمق عند ميرلو - بونتي هو هذا التراجع للشيء نحو الأشياء الأخرى، يكون هذا الانزلاق وهذا البعد اللذين بموجبهما تغلف الأشياء بعضها بعضا، بينما العرض والارتفاع هما البعدان اللذان بموجبهما ترص الأشياء. يقول ميرلو - بونتي: «إن الرسم ذاته هو الذى يميل نحو العمق كما تمضى الحجرة الساقطة إلى أسفل»(١).

* * *

فى القسم الرابع يعود ميرلو - بونتي إلى تلك العلاقة التي رأيناها بين الرائي والمرئي ليبين أنها ليست علاقة بصرية فحسب، وأن مشكلة البحث عن العمق تتجدد مع المصور وتتسع لتشمل المكان واللون كذلك. فبموجب اللون نقترب أكثر من قلب الأشياء، لا اللون من حيث هو غلاف للأشياء، وإنما من حيث هو يتجاوز المكان ليصبح أشبه بالمستويات الشفافة التي تتطابق وتتقدم وتتراجع. إن اللون

(١) M. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la Perception, p. 303

مثل العمق والمكان هو إحياء داخلى ، هو المصور ذاته يولد فى اللوحة ويشع منها. هكذا تبدو الألوان فى اللوحة صادرة من قاع أصلى لتنتشر على الواجهة، فهى كالماء يسرى فى عروق الشجر ويبعث فيها حياتها. وإذا كان التصوير الحديث قد اعتبر الغلاف الخارجى أمرا ثانويا مشتقا وحطم الخط الذى يحيط بالأشياء ، فإنه قد كشف عن خط آخر ألمح إليه كل من رافيسون وبرجسون: خط معين متعرج هو بمثابة المحور المولد للشيء ، خط لا يقلد المرئى وليس هو نفسه مرئيا وإنما يجعل الشى مرئيا.

ويوضح لنا ميرلو - بونتى كيف أن التصوير الحديث كما خلق الخط الغير ظاهر اصطنع حركة بغير انتقال. وهنا تمتاز لوحة الفنان عن الصور الفوتوغرافية التى تحجر الحركة. أما اللوحة فتعطى الحركة على نحو ضمنى حين تجعل موضع كل عضو من الجسم فى توقيت مختلف وفى الوقت عينه تظل وحدة الجسم شاملة لهذه الأوضاع فيبدو كأن الجسم هو الذى يتحرك فى الزمن.

وإذا كان قد اتضح لنا من كل ما سبق امتياز العين التى بفضلها يتاح لنا الانفتاح على العالم ، فإنه قد اتضح فى الوقت عينه امتياز الرؤية الفعلية التى بفضلها تبقى النفس فى سجن الجسم ، امتيازها على الرؤية بالمعنى الديكارتى التى هى تفكير وتأمل عقلى.

* * *

ينتهى ميرلو - بونتى فى القسم الخامس والأخير ليبين لنا أن تاريخ التصوير ليس تطورا مستقيما يمضى من الخطأ إلى الصواب ، وإنما هو تاريخ يسير بطريق الدورانات ، فليس ثمة ما يمنع المصور من العودة إلى رمز سبق أن استبعده. وليس هناك تصوير كلى أو تام ، كما أنه ليس لأى صورة أن تنجز التصوير كله. فأشكال التصوير هى فى ذلك مثل أشكال الأدب والفلسفة إبداع متصل.

حبيب الشارونى

«ان ما أحاول أن أترجمه لكم لهو أشد غموضا ، ويتشابك مع أصول الوجود ذاتها ، ومع منبع الاحساسات الذى لا يمكن لمسه.»

جـ. جاسكيه ، سيزان

« *Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations.* »

J. Gasquet, *Cézanne*.

١

إن العلم يعالج الأشياء ويتخلى عن الإقامة فيها. إنه يتخذ لنفسه منها نماذج داخلية ، وهو إذ يجرى على هذه العلامات أو المتغيرات ما يسمح به تعريفها من تحولات ، لا يواجه العالم الواقعى إلا عن بعد. وقد كان العلم دائما ، ولا يزال ، ذلك الفكر الرائع فى نشاطه وبراعته وانطلاقه ، ذلك التحيز المسبق الذى يصر على أن يتناول كل موجود بوصفه «موضوعا بصفة عامة» ، أى كما لو لم يكن شيئا بالنسبة لنا وكما لو كان فى الوقت نفسه مهيأ لتلقى حيلنا.

بيد أن العلم الكلاسيكى قد احتفظ بالشعور بأن العالم غير شفاف.وهذا العالم هو ما كان العلم يدرك أنه سيبلغه عن طريق إنشاءاته ؛ ومن

I

La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices.

Mais la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions, voilà

أجل هذا اعتقد العلم أنه مضطر الى البحث عن أساس مفارق أو ترنسندنتالى(صورى) لعملياته.أما الأمر الجديد كل الجدة فى أيامــنا هذه ـ لا أقول فى العلم ، وإنما فى فلسفة شائعة للعلـوم ـ فهو أن العمل الإنشائى يتصور نفسه ، ويصور لنا نفســه ، كما لو كان عملا مستقلا ، وأن الفكر يرتد عامداً إلى جمـلة ما يخترعه من أساليب فنية تستهدف السيطرة أو التحـايل. إن التفكير أصبح يعنى السعى والعمل والتحويل ، مع تحفــظ واحد هو الضبط التجريبى الذى لا تتدخل فيه سوى ظواهــر «مدبرة» إلى أبعد حد ، تقوم أجهزتنا بإنتاجها بدلا من تســجيلها. ومن هنا كانت كل أنواع المحاولات الشاردة. إن العلم لم يكن فى وقت ما حساساً كما هو اليوم للأساليب العقلية. فعندما ينجح أنموذج ما فى نوع معين من المشكلات ، يسعى العلـم إلى تطبيـقه فى كل مجـال. فعلم الأجنة وعلم الحياة هى الآن عندنا مليئة بالممالات* التى لا نرى بالضبط كيف تتميز عما كان يسميه الكلاسيكيون

* الممال هو الفارق فى للضغط الجوى بين نقطة معينة ومحور الإعصار ـ ويقال عن الانخفاض فى تركز مادة ضمن خلية حية أو تناقص خاصة فسيولوجية فى خلية أو جسم (المترجم).

pourquoi elle se croyait obligée de chercher pour ses opérations un fondement transcendant ou transcendantal. Il y a aujourd'hui — non dans la science, mais dans une philosophie des sciences assez répandue — ceci de tout nouveau que la pratique constructive se prend et se donne pour autonome, et que la pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente. Penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la seule réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que des phénomènes hautement « travaillés », et que nos appareils produisent plutôt qu'ils ne les enregistrent. De là toutes sortes de tentatives vagabondes. Jamais comme aujourd'hui la science n'a été sensible aux modes intellectuelles. Quand un modèle a réussi dans un ordre de problèmes, elle l'essaie partout. Notre embryologie, notre biologie sont à présent toutes pleines de *gradients* dont on ne voit pas au juste comment ils se distinguent de ce que les classiques

بالنظام أو المجموع ، ولكن هذا سؤال لم يطرح ولا ينبغى أن يطرح. إن الممال هو شبكة نلقى بها فى البحر دون أن نعلم بماذا ستعود. أو هو الفرع الدقيق الذى ستتجمع عليه بلورات لا يمكن التنبؤ بها. هذه الحرية فى العمل هى بالتأكيد قادرة على الخروج من كثير من المآزق العقيمة ، بشرط أن نحدد موقفنا من وقت لآخر ، وأن نتساءل لم تعمل الأداة هنا وتفشل هناك ، أى بالاختصار بشرط أن يفهم هذا العلم السلس ذاته ، ويعتبر نفسه بوصفه تشييدا على أساس عالم خام أو موجود ، ولا يعزو إلى عمليات عمياء تلك القيمة التأسيسية التى يمكن أن تكون «لتصورات الطبيعة» فى فلسفة مثالية. إن القول بأن العالم هو بالتعريف الاسمى الموضوع س (المجهول) لعملياتنا ، إنما يعنى أننا نصل بموقف المعرفة لدى العالِم إلى أقصى درجاته ، كما لو أن كل ما كان وكل ما هو كائن لم يكن إلا ليدخل إلى المعمل. إن الفكر «العملى» يصبح

appelaient ordre ou totalité, mais la question n'est pas posée, ne doit pas l'être. Le gradient est un filet qu'on jette à la mer sans savoir ce qu'il ramènera. Ou encore, c'est le maigre rameau sur lequel se feront des cristallisations imprévisibles. Cette liberté d'opération est certainement en passe de surmonter beaucoup de dilemmes vains, pourvu que de temps à autre on fasse le point, qu'on se demande pourquoi l'outil fonctionne ici, échoue ailleurs, bref que cette science fluente se comprenne elle-même, qu'elle se voie comme construction sur la base d'un monde brut ou existant et ne revendique pas pour des opérations aveugles la valeur constituante que les « concepts de la nature » pouvaient avoir dans une philosophie idéaliste. Dire que le monde *est* par définition nominale l'objet X de nos opérations, c'est porter à l'absolu la situation de connaissance du savant, comme si tout ce qui fut ou est n'avait jamais été que pour entrer au laboratoire. La pensée « opératoire » devient

نوعا من نزعة التصنع المطلقة ، كما نرى فى ايديولوجية السيبرنطيقا، حيث تُستمد الإبداعات الإنسانية من عملية طبيعية ، بينما هذه ذاتهـا متصورة على نمط الآلات البشـرية. فإذا كان هذا النوع من التفكير يأخـذ على عاتقه الإنســان والتاريخ ، وإذا كان ، نتيجة لادعائه الجهل بما نعرفه عنها بحكم الاتصــال المباشــر والوضع ، يتولى تشييدهما ابتداء من بعض علامات مجردة ، على نحو ما فعل فى الولايات المتحدة تحليل نفســى ونزعة ثقافيــة يتصفان بالانحلال ، مادام الإنسان يصبح بالفعل ذلك الموضوع المتداول الذى يعتقـد أنه إياه ، فإننا ندخل فى نظام ثقافى لا يعود فيه هناك ما هو صـادق أو كاذب فيما يتعلق بالإنسان أو التاريخ ، ونغيب فى نوم أو كابوس لا يمكن لشىء أن يوقظ الإنسان منه.

ينبغى على تفكير العلم - التفكير المحلق والتفكير فى الموضـوع بصفة عامة - أن يرجع لموضعه فى «تقرير وجود» سابق ، وفى الموقع ، على أرض العالم المحسوس والعالم المصنّع على نحو ما هما فى حياتنا ، وبالنسبة إلى

une sorte d'artificialisme absolu, comme on voit dans l'idéologie cybernétique, où les créations humaines sont dérivées d'un processus naturel d'information, mais lui-même conçu sur le modèle des machines humaines. Si ce genre de pensée prend en charge l'homme et l'histoire, et si, feignant d'ignorer ce que nous en savons par contact et par position, elle entreprend de les construire à partir de quelques indices abstraits, comme l'ont fait aux États-Unis une psychanalyse et un culturalisme décadents, puisque l'homme devient vraiment le *manipulandum* qu'il pense être, on entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai ni faux touchant l'homme et l'histoire, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller.

Il faut que la pensée de science — pensée de survol, pensée de l'objet en général — se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour

جسمنا ، لا هذا الجسم الممكن الذى يحق للمرء أن يصفه بأنه آلة إعلامية ، بل هذا الجسم الفعلى الذى أسميه جسمى ، ذلك الحارس الذى يقف صامتا من وراء كلماتى ومن وراء أفعالى. ينبغى أن تستيقظ مع جسمى الأجسام المشاركة ، أى «الآخرون» ، الذين ليسوا من جنسى ، كما يقول علم الحيوان ، وإنما يخالطوننى وأخالطهم وأخالط معهم وجودا واحدا فعليا وحاضرا ، كما لم يخالط حيوان أبدا الحيوانات التى من نوعه وأرضه أو بيئته. فى هذه التاريخية الأولية يتعلم الفكر النشيط والمرتجل الخاص بالعلم كيف يكتسب ثقلا فى ارتكازه على الأشياء ذاتها وعلى نفسه ويصبح مرة أخرى فلسفة ...

بيد أن الفن وبصفة خاصة التصوير ينهل من هذا النبع من المعنى الخام الذى لا يريد المذهب العملى أن يعرف عنه شيئا. بل إنهما هما وحدهما اللذان يفعلان ذلك ببراءة تامة. فنحن نطلب من الكاتب والفيلسوف النصيحة أو المشورة ، ولا نقبل أن يتركا العالم

notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu. Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie...

Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en

معلقا ، وإنما نريد أن يتخذا موقفا ، فهما لا يستطيعان أن يتنحيا عن مسئوليات الإنسان المتكلم. أما الموسيقى فهى بالعكس دون العالم وما يمكن أن يعيّن ، بحيث لا تصور شيئا آخر سوى تخطيطات الوجود ، سوى مده وجزره ونموه وانفجاراته ودواماته. والمصور هو وحده الذى له حق النظر فى كل الأشياء دون أن يكون عليه أى واجب للتقييم. فأمامه كما يقال تفقد الكلمات التى من نوع المعرفة أو الفعل قيمتها. ومن الملاحظ أن نظم الحكم التى تعلن عداءها للتصوير «المنحل» قلما تحطم اللوحات: إنها تخفيها ، وفى هذا نوع من الحيرة أو التردد يكاد يرقى إلى مرتبة الاعتراف بها ؛ وقلما يوجه الى المصور اللوم بأنه يتهرب. فنحن لا نحمل على سيزان أنه عاش متخفيا فى لستاك* أثناء حرب ١٨٧٠ ، بل إن كل الناس تذكر بتقدير كلمته «إن الحياة لمرعبة» ، بينما أقل طالب ، منذ نيتشه ، يرفض بصراحة الفلسفة إذا قيل عنها

* قرية صغيرة جديدة كائنة فى مغارة جبلية على بعد بضعة كيلومترات من مارسيليا فى الشمال الغربى من هذه المدينة. (المترجم).

suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. Les régimes qui déclament contre la peinture « dégénérée » détruisent rarement les tableaux : ils les cachent, et il y a là un « on ne sait jamais » qui est presque une reconnaissance; le reproche d'évasion, on l'adresse rarement au peintre. On n'en veut pas à Cézanne d'avoir vécu caché à l'Estaque pendant la guerre de 1870, tout le monde cite avec respect son « c'est effrayant, la vie », quand le moindre étudiant, depuis Nietzsche, répudierait rondement la philosophie s'il était dit

إنها لا تعلمنا أن نكون أحياء بمعنى الكلمة. وهكذا يبدو الأمر كما لو كان في وظيفة المصور إلحاح يفوق أى إلحاح آخر. إنه موجود هناك ، قوى أو ضعيف في الحياة ، ولكنه مطلق السلطة بدون منازع في التأمل في العالم ، دون أى «أسلوب عملي» سوى ما تكتسبه عيناه ويداه من كثرة الرؤية ومن كثرة التصوير ، شغوف بأن يستمد من هذا العالم ، الذى تدوى فيه فضائح التاريخ وأمجاده ، لوحات لا تضيف إلى غضب الناس أو إلى آمالهم ، ولا أحد يتذمر. فما هو إذن هذا العلم الخفى الذى عنده أو الذى يسعى إليه؟ هذا البعد الذى بموجبه يريد فان جوخ أن يمضى إلى «ما هو أبعد»؟ هذا الشيء الأساسى في التصوير ، وربما في كل الحضارة؟

qu'elle ne nous apprend pas à être de grands vivants. Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des *toiles* qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure. Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche? Cette dimension selon laquelle Van Gogh veut aller « plus loin »? Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture?

٢

يقول فاليرى : «إن المصور يحضر جسمه». والواقع أن من المستحيل على المرء أن يتصور كيف يمكن للروح أن تصور. فالمصور إذ يعير جسمه للعالم يحيل العالم إلى تصوير. ولفهم هذه التحولات ينبغي إعادة الاهتداء إلى الجسم الفاعل والواقعي ، ذلك الذى ليس قطعة من المكان أو حزمة من الوظائف ، وإنما الذى هو تشابك من الرؤية والحركة.

يكفى أن أرى شيئا ما لكى أعرف اللحاق به وبلوغه ، حتى لو لم أكن أعرف كيف يتم هذا فى الجهاز العصبى. إن جسمى المتحرك لينتمى إلى العالم المرئى ، ويكون جزءاً منه ، ولهذا أستطيع

II

Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux

أن أوجهه فى المرئى. كذلك من الحق من ناحية أخرى أن الرؤية تتعلق بالحركة. فنحن لا نرى سوى ما ننظر إليه. وماذا تكون الرؤية بدون أية حركة للعينين ، وكيف لا تفسد حركتُها الأشياءَ إذا كانت الحركة نفسها فعلا منعكساً أو كانت عمياء ، وإذا لم تكن لديها وسائلها الخاصة فى الاستشعار ، وبصيرتها ، وإذا لم تكن الرؤية تتسابق فيها ؟ إن جميع تنقلاتى ترتسم أساسا فى ركن من المشهد الذى أراه ، وتُنقل على خريطة المرئى. وكل ما أرى هو من حيث المبدأ فى مدى تناولى ، أو على الأقل فى متناول نظرتى ، ومنقول على خريطة «ما أستطيع». وكل من هاتين الخريطتين كامل. فالعالم المرئى وعالم مشروعاتى المتحركة هى أجزاء شاملة من نفس الوجود.

هذا التعدى الغريب ، الذى لا نفكر فيه تفكيرا كافيا ، يمنع من أن نتصور الرؤية بوصفها عملية للفكر ترسم أمام العقل لوحة أو تمثلا للعالم ، عالم المحايثة والمثالية. إن الرائى ، إذ يخوض فى

le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être.

Cet extraordinaire empiétement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le

المرئي بواسطة جسمه الذى هو نفسه مرئي ، لا يستولى على ما يرى: إنه يقرّبه فقط بواسطة النظرة ، ويطل على العالم. وهذا العالم ، الذى يكون الرائى جزءا منه ، هو من ناحيته ليس عالما فى ذاته أو مادة. وحركتى ليست قرارا من الروح أو فعلا مطلقا يصدر أمره ، من أعماق العزلة الذاتية ، بتغيير ما للموضع يتم بأعجوبة فى الامتداد. إنها النتيجة الطبيعية للرؤية ونضجها الخاص. فأنا أقول عن شيء إنه يحرَّك ، أما جسمى نفسه فيتحرك ، وحركتى تنتشر. فهى ليست مجهولة لذاتها ، وليست عمياء عن ذاتها، إنها تشع من ذات ...

واللغز ينحصر فى أن جسمى هو فى الوقت ذاته راء ومرئي. إن هذا الجسم الذى ينظر إلى الأشياء كلها ، يمكنه أيضا أن ينظر إلى نفسه ، وأن ينحرف فيما يرى عندئذ على «الجانب الآخر» من قدرته الرائية. إنه يرى نفسه رائيا ، ويلمس نفسه لامسا ، فهو مرئي ومحسوس بالنسبة إلى نفسه. إنه ذات ، لا عن طريق الشفافية

visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, *se* meut, mon mouvement *se* déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi...

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' « autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence,

مثل الفكر ، الذى لا يفكر فى شىء أياً كان دون أن يتمثله وأن يشيّده وأن يحوله إلى فكرة - وإنما ذات بواسطة الاختلاط والنرجسية وملازمة من يرى لما يراه ، ومن يلمس لما يلمسه ، ومن يحس للمحسوس - ذات إذن واقعة بين الأشياء ، لها وجه وظهر ، لها ماض ومستقبل.

هذه المفارقة الأولى لن تكف عن إنتاج مفارقات أخرى. فجسمى ، المرئى والمتحرك ، هو فى عداد الأشياء ، إنه واحد منها ، وهو يتشابك فى نسيج العالم ، وتماسكه هو تماسك شىء ما. ولكن بما أنه يرى ويتحرك ، فهو يمسك بالأشياء فى دائرة حوله ، وهى ملحقة به أو امتداد له ، إنها مغروزة فى لحمه ، وتكون جزءاً من تعريفه الكامل ، والعالم مصنوع من نفس نسيج الجسم. هذه الأوضاع المقلوبة وهذه التناقضات هى أساليب مختلفة لقولنا إن الرؤية تحصل أو تتحقق من وسط الأشياء ، تتحقق هناك حيث ، يبدأ ، مرئى فى أن يرى ، ويصبح

comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée — mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti — un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...

Ce premier paradoxe ne cessera pas d'en produire d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient

مرئيا لنفسه وبواسطة رؤية كل الأشياء،تتحقق هناك حيث لا انقسام بين الحاس والمحسوس مثلما يختفي كل انقسام بين ماء التبلور والبلور.

هذا الوجود الباطن لا يسبق الترتيب المادى للجسم البشرى ، ولا كذلك يترتب عليه. فلو كانت أعيننا مصنوعة على نحو من شأنه أن أى جزء من جسمنا لا يقع تحت نظرتنا ، أو لو كان ثمة تنظيم خبيث ، يتركنا أحرارا فى أن نمرر أيدينا على الأشياء ، ولكنه يمنعنا من لمس جسمنا - أو حتى لو كان لدينا ، مثل بعض الحيوانات ، أعين جانبية ، بغير توافق للمجالات البصرية - فإن هذا الجسم الذى لا ينعكس على ذاته ، لن يحس بذاته ، هذا الجسم الذى هو تقريبا فى صلابة قطعة من الماس وليس لحما خالصا ، لن يكون بالأحرى جسما لإنسان ، ولن تكون فيه إنسانية. ولكن الإنسانية لا تأتى كنتيجة بواسطة مفاصلنا ، أو بواسطة انغراس أعيننا (ولا بالأحرى بواسطة وجود المرايا وإن كانت هذه الأخيرة ، مع ذلك ، هى وحدها التى تجعل جسمنا

visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.

Cette intériorité-là ne précède pas l'arrangement matériel du corps humain, et pas davantage elle n'en résulte. Si nos yeux étaient faits de telle sorte qu'aucune partie de notre corps ne tombât sous notre regard, ou si quelque malin dispositif, nous laissant libre de promener nos mains sur les choses, nous empêchait de toucher notre corps — ou simplement si, comme certains animaux, nous avions des yeux latéraux, sans recoupement des champs visuels — ce corps qui ne se réfléchirait pas, ne se sentirait pas, ce corps presque adamantin, qui ne serait pas tout à fait chair, ne serait pas non plus un corps d'homme, et il n'y aurait pas d'humanité. Mais l'humanité n'est pas produite comme un effet par nos articulations, par l'implantation de nos yeux (et encore moins par l'existence des miroirs qui pourtant rendent seuls visible pour nous notre corps

برمته مرئيا لنا). هذه العوارض وأخرى مشابهة ، التى بغيرها لا يكون هناك إنسان ، لا تؤدى ، بمجرد التجميع ، إلى أن يكون هناك إنسان واحد. وحيوية الجسم ليست ضم أجزائه الواحد إلى الآخر - ولا بالتالى هبوط روح آتية من مكان آخر إلى إنسان آلي ، الأمر الذى يفترض أيضا أن الجسم ذاته ليس له داخل وبدون «ذات». إن هناك جسما إنسانيا عندما يقوم بين ناظر ومنظور ، بين لامس وملموس ، بين عين وأخرى ، بين اليد واليد ضرب من التقاطع ؛ عندما تضاء شرارة الحاس والمحسوس ، عندما توقد هذه النار التى لا تكف عن الاحتراق ، إلى أن يجيء عرض من أعراض الجسم نفسه ، فيقضى على ما لم يكن أى عرض كافيا لصنعه...

بيد أنه بمجرد أن يصبح هذا النظام الغريب للمبادلات موجودا ، تظهر كل مشكلات التصوير. هذه المشكلات توضح لغز الجسم ، وهذا اللغز يبررها. فبما أن الأشياء وجسمى هى من نفس النسيج ، ينبغى أن

entier). Ces contingences et d'autres semblables, sans lesquelles il n'y aurait pas d'homme, ne font pas, par simple sommation, qu'il y ait un seul homme. L'animation du corps n'est pas l'assemblage l'une contre l'autre de ses parties — ni d'ailleurs la descente dans l'automate d'un esprit venu d'ailleurs, ce qui supposerait encore que le corps lui-même est sans dedans et sans « soi ». Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...

Or, dès que cet étrange système d'échanges est donné, tous les problèmes de la peinture sont là. Ils illustrent l'énigme du corps et elle les justifie. Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa

تتم رؤيته على نحوٍ ما في الأشياء ، أو أن تزدوج فيه قابليتها الظاهرة للرؤية بقابلية خفية للرؤية. يقول سيزان: «إن الطبيعة فى الداخل». فالكيف والضوء واللون والعمق ، التى هى هناك أمامنا ، ليست كذلك إلا لأنها توقظ صدى فى جسمنا ولأنه يستقبلها. هذا المعادل الداخلى ، وهذه الصيغة الجسدية لحضورها التى تثيرها الأشياء فىّ ، لماذا لا تثير بدورها رسما ، مرئيا أيضا ، تجد فيه كل نظرةٍ أخرى الدوافع التى تدعم فحصها للعالم ؟ عندئذ يظهر مرئى من القوة الثانية ، أى ماهية جسدية أو ايقونة للأول. وليس هذا نسخة ثانية ضعيفة ، أو خداع نظر ، أو شيئا آخر. إن الحيوانات المصورة على جدار لاسكو* ليست موجودة هناك كما يوجد الشق أو الانتفاخ فى حجر الجير. وهى ليست كذلك فى مكان آخر. فهى إلى الأمام قليلا ، وإلى الخلف قليلا ، تدعمها كتلة الجدار التى تستخدمها ببراعة ، وهى تشع حوله

* هى مغارات عثر فيها على رسوم من عصور ما قبل التاريخ. (المترجم).

vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde? Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose*. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle

دون أن تقطع أبدا ذلك الخيط الخفى الذى يربطها به. وإنى لأجد مشقة فى أن أقول أين توجد اللوحة التى أنظر إليها. ذلك لأننى لا أنظر إليها كما ينظر المرء إلى شيء ما ، ولا أثبتها فى محلها ، بل إن نظرتى تتوه فيها كما تتوه فى أكاليل النور للوجود ، وأرى بفضلها أو معها أكثر مما أراها.

إن كلمة صورة سيئة الصيت لأنه كان المعتقد بطريقة طائشة أن الرسم هو نقل بطريق الشف ، أى نسخة أو شيء ثان ، وأن الصورة العقلية رسم من هذا النوع ضمن مخزننا الخاص. ولكن إذا لم تكن الصورة العقلية فى الواقع شيئا من هذا القبيل ، فإن الرسم واللوحة لا ينتميان أكثر منها إلى ما يوجد فى ذاته. إنهما داخل الخارج وخارج الداخل ، وهذا ما يجعله ازدواج الإحساس أمرا ممكنا ، وما بدونه لن نفهم أبدا ما يتسم به الخيالى من كونه شبه حاضر ، ومن أن رؤيته على وشك أن تتم ، وهما الصفتان اللتان تكمن فيهما مشكلة الخيالى بأسرها. إن اللوحة وإيماءة الممثل ليستا عوامل مساعدة استعيرها من العالم الحقيقى لكى أشير عبرها إلى أشياء اعتيادية

sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques

فى غيابها. بل إن الخيالى أكثر قربا وأكثر بعدا من الفعلى: إنه أكثر قربا بما أنه الرسم البيانى لحياته فى جسمى ، ولبه أو ظهره الجسدى معروض لأول مرة على النظرات ، وبما أن بهذا المعنى ، كما يقول جياكومتّى[1]: «ما يهمنى فى جميع الصور هو التشابه ، أى ما هو بالنسبة لى تشابه : أعنى ما يجعلنى أكتشف قليلا العالم الخارجى». وهو أكثر بعدا بما أن اللوحة ليست شيئا مماثلا إلا بحسب الجسم ، وبما أنها لا تقدم للعقل مناسبة لإعادة التفكير فى العلاقات المشيّدة للأشياء ، وإنما تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل ، لكى تقترن بها النظرة ، وتقدم للرؤية ما يكسوها داخليا ، ألا وهو النسيج الخيالى للواقع.

هل نقول إذن إن هناك نظرة من الداخل ، وعينا ثالثة ترى اللوحات وكذلك الصور العقلية ، كما

---

(١) جـ شاربونييه : مناجاة المصور ، باريس ١٩٥٩.

en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti[1] : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.

Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales, comme on a

1. G. CHARBONNIER, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

تحدث البعض عن أذن ثالثة تدرك الرسائل الآتية من الخارج عبر الضوضاء التى تثيرها فينا؟ ما فائدة ذلك ، إذا كانت المسألة كلها هى أن نفهم أن أعيننا الجسدية هى أكثر بكثير من مجرد مستقبلات للضياء والألوان والخطوط: إنها آلات حاسبة للعالم لديها هبة المرئى كما يقال عن الإنسان الملهم إن لديه هبة اللغات. هذه الهبة تكتسب قطعا بالمرَان ، ومن المؤكد أن المصور لا يصل إلى امتلاك رؤيته فى عدة أشهر ، ولا فى الوحدة أيضا. ولكن ليست هذه هى المسألة: فسواء أكانت رؤيته مبكرة أم متأخرة ، وسواء أكانت تلقائية أم تم تكوينها فى المتحف ، فإنها لا تتعلم على أى حال إلا بالنظر ، ولا تتعلم إلا من ذاتها. إن العين ترى العالم ، وترى ما ينقص العالم لكى يكون لوحة ، وما ينقص اللوحة لكى تكون هى نفسها ، وترى على لوح الألوان ، اللون الذى تنتظره اللوحة ، وهى ترى اللوحة التى تعرض جميع هذه النواقص ، حين [illegible] ، وترى لوحات الآخرين ، وتعويضات

parlé d'une troisième oreille qui saisit les messages du dehors à travers la rumeur qu'ils soulèvent en nous? A quoi bon, quand toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues. Bien sûr ce don se mérite par l'exercice, et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision. La question n'est pas là : précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même. L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses

أخرى لنواقص أخرى. ونحن لا نستطيع أن نقوم بعمل حصر شامل للمرئى أكثر مما نستطيع عمل ذلك الحصر بالنسبة إلى الاستعمالات الممكنة للغة ما أو حتى مفرداتها وتركيباتها. إن العين ، بوصفها آلة تتحرك بنفسها ، ووسيلة تخلق لنفسها غاياتها ، هى ما قد انفعل بواسطة تصادم معيّن مع العالم وهى ترجع هذا التصادم إلى المرئى بواسطة علامات مرسومة لليد. إن التصوير ، فى أية حضارة يولد فيها ، وأياً كانت المعتقدات ، أو الدوافع ، أو الأفكار ، أو الطقوس التى يحيط نفسه بها ، وحتى إذا ما بدا مكرسا لشىء آخر ، منذ لاسكو الى اليوم ، نقياً كان أو غير نقى ، مشخصاً كان أم لا ، لا يحفل بلغز آخر سوى لغز إمكانية الرؤية.

وما نقـوله هنا يرجع إلى حقيقـة بديهيـة: فعالم المصور هـو عالم مرئى ، ولا شـىء غير كونه مرئيا ، وهو عالم تقريبا مجنون ، بما أنه كامل ومع ذلك ليس إلا جزئيا. إن التصوير يوقظ ويحمل إلى آخر قدرته هذه هو الرؤية نفسها،

autres à d'autres manques. On ne peut pas plus faire un inventaire limitatif du visible que des usages possibles d'une langue ou seulement de son vocabulaire et de ses tournures. Instrument qui se meut lui-même, moyen qui s'invente ses fins, l'œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. Dans quelque civilisation qu'elle naisse, de quelques croyances, et quelques motifs, de quelques pensées, de quelques cérémonies qu'elle s'entoure, et lors même qu'elle paraît vouée à autre chose, depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité.

Ce que nous disons là revient à un truisme : le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même,

بما أن فعل الرؤية يعني الامتلاك عن بعد ، وأن التصوير يمد هذا الامتلاك الغريب إلى جميع مظاهرالوجود ، التي ينبغي أن تصبح على نحو ما مرئية لكي تدخل فيه. فعندما كان بيرنسون الابن يتحدث بخصوص التصوير الإيطالي عن استدعاء القيم اللمسية ما كان يمكن أن يخطيء أكثر من ذلك: فالتصوير لا يستدعي شيئا ، وبصفة أخص ما هو لمسي. إنه يصنع شيئا مختلفا تماما ، تقريبا العكس: إنه يعطي وجودا مرئيا لما تعتقد الرؤية التي تعوزها الخبرة أنه غير مرئي ، إنه يجعلنا في غير حاجة «للإحساس العضلي» لتكون لدينا جسامة العالم. إن هذه الرؤية الملتهمة تطل ، فيما وراء «المعطيات البصرية» ، على سياق للوجود لا تكون رسائله الحسية المنفصلة سوى الفواصل أو الوقفات ، وتسكنه العين كما يسكن الإنسان منزله.

لنظل في المرئي بالمعنى الضيق والاعتيادي: إن المصور، أياً كان، يمارس أثناء قيامه بالتصوير، نظرية سحرية

puisque voir c'est *avoir à distance*, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle. Quand le jeune Berenson parlait, à propos de la peinture italienne, d'une évocation des valeurs tactiles, il ne pouvait guère se tromper davantage : la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaire » pour avoir la voluminosité du monde. Cette vision dévorante, par-delà les « données visuelles », ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison.

Restons dans le visible au sens étroit et prosaïque : le peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de

للرؤية. وينبغي عليه أن يعترف بأن الأشياء تمر فيه أو ، حسب مفارقة مالبرانش الساخرة ، أن العقل يخرج عن طريق العينين لكي يمضي يتجول في الأشياء ، بما أنه لا يكف عن أن يضبط عليها قدرته على الرؤية ، (ولا شيء يتغير إذا لم يصور تبعا للطبيعة: فهو يصور على أي حال لأنه رأى ، ولأن العالم قد حفر فيه ، على الأقل مرة واحدة ، علامات المرئي). ينبغي عليه أن يعترف ، كما يقول أحد الفلاسفة ، أن الرؤية مرآة أو تركيز للعالم ، أو أن العالم الخاص ، كما يقول فيلسوف آخر ، يطل عن طريقها على عالم عام ، وأخيرا أن نفس الشيء يكون هناك في قلب العالم وهنا في قلب الرؤية ، نفس الشيء أو ، إذا تمسكنا بهذا ، شيء مشابه ، وإنمابحسب مماثلة ذات أثر ، تكون قريبة ومتولدة ومتحولة عن الوجود في رؤيته. إنه الجبل ذاته هو الذي من هناك يكون مرئيا من المصور ، إنه هو الذي يسأله المصور بنظرته.

ماذا يطلب منه بالضبط؟ أن يكشف

la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. (Rien n'est changé s'il ne peint pas sur le motif : il peint en tout cas parce qu'il a vu, parce que le monde, a au moins une fois, gravé en lui les chiffres du visible.) Il lui faut bien avouer, comme dit un philosophe, que la vision est miroir ou concentration de l'univers, ou que, comme dit un autre, l'ἴδιος κόσμος ouvre par elle sur un κοῖνος κόσμος, enfin que la même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose *semblable*, mais selon une similitude efficace, qui est parenté, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard.

Que lui demande-t-il au juste? De dévoiler

الوسائل المرئية فحسب التى عن طريقها ينتصب جبلًا تحت أعيننا. إن الضوء والبرق والظلال والانعكاسات والألوان ، جميع موضوعات البحث هذه ليست تماما موجودات حقيقية: فهى مثل الأشباح ليست حاصلة على وجود سوى الوجود البصرى. بل إنها ليست إلا على عتبة الرؤية التى تعوزها الخبرة ، وهى عادة لا تُرى. إن نظرة المصور تسألها كيف التصرف (تصرف الموضوعات) لكى تجعل شيئا ما يوجد فجأة ، ولكى يكوّن هذا الشىء تميمة العالم ، وكى تجعلنا نرى المرئى. إن اليد التى تشير نحونا فى لوحة دورية الليل هى حقيقة هناك عندما يقوم فى الوقت نفسه ظلها الواقع على جسم القبطان بتقديم منظرها الجانبى لنا. وعند تقاطع المنظرين اللذين يستحيل اجتماعهما ، واللذين مع ذلك يكِونان معا ، تقوم مكانية القبطان. ومن هذا اللعب بالظلال أو من لعب آخر شبيه به ، كان جميع الناس الذين لهم أعين شهودا يوما ما. فهو الذى كان يجعلهم يرون أشياء ومكانا. ولكنه كان يعمل فيهم بدونهم ،

les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible. La main qui pointe vers nous dans *la Ronde de Nuit* est vraiment là quand son ombre sur le corps du capitaine nous la présente simultanément de profil. Au croisement des deux vues incompossibles, et qui pourtant sont ensemble, se tient la spatialité du capitaine. De ce jeu d'ombres ou d'autres semblables, tous les hommes qui ont des yeux ont été quelque jour témoins. C'est lui qui leur faisait voir des choses et un espace. Mais il opérait en eux sans eux, il

وكان يستخفى لكى يُظهر الشيء. ولكى نرى الشيء لا ينبغى أن نرى اللعب بالظلال. إن المرئى بالمعنى الخالى من الدربة ينسى مقدماته ، وهو يرتكز على إمكانية للرؤية كاملة لابد من إعادة خلقها ، ومن شأنها أن تطلق الأشباح الأسيرة فيه. والمحدثون ، كما نعلم ، قد خلصوا من المرئى أشباحا أخرى كثيرة ، وهم قد أضافوا كثيرا من العلامات الموسيقية الخرساء إلى السلم الرسمى لوسائلنا فى الرؤية. ولكن تساؤل التصوير يهدف على كل حال إلى هذا التكوين الخفى والمحموم الخاص بالأشياء فى جسمنا.

ليس الأمر إذن سؤال من يعرف لمن يجهل ، ليس هو سؤال معلم فى مدرسة. إنه سؤال من لا يعرف لرؤية تعرف كل شيء ، رؤية لا نصنعها نحن ، وإنما تتم فينا. يقول ماكس ارنست (والسريالية) عن حق: « كما أن دور الشاعر منذ الرسالة الشهيرة للرائى يتكون من الكتابة تحت إملاء ما يدور فيه من تفكير وما ينطق فيه ، كذلك دور المصور هو أن يحيط ما

se dissimulait pour montrer la chose. Pour la voir, elle, il ne fallait pas le voir, lui. Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui. Les modernes, comme on sait, en ont affranchi beaucoup d'autres, ils ont ajouté bien des notes sourdes à la gamme officielle de nos moyens de voir. Mais l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps.

Ce n'est donc pas la question de celui qui sait à celui qui ignore, la question du maître d'école. C'est la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous. Max Ernst (et le surréalisme) dit avec raison : « De même que le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se

تتم رؤيته فيه وأن يسقطه للخارج.»(٢) إن المصور يعيش في الانجذاب. وأعماله الخاصه به - إيماءاته ورسومه التي هو وحده قادر عليها ، والتي تعد بالنسبة للآخرين كشفا ، لأنه ليس لديهم ما لديه من نواقص ، يبدو له أنها تنبع من الآشياء ذاتها ، مثل رسم البروج. فبين المصور والمرئى تتبادل الأدوار على نحو لا يمكن تفاديه. ولذلك كثير من المصورين قد قالوا إن الأشياءتنظر إليهم ، ويقول اندريه مارشان بعد كلي: «إني أحسست عدة مرات ، وأنا في غابة ، بأني لم أكن أنا الذى ينظر إلى الغابة: أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وهي التي تكلمني ... وإني أنا كنت هناك أسمع ... وأعتقد أن المصور ينبغي أن يخترقه العالم لا أن يريد اختراق العالم ... إني أنتظر أن أكون مغمورا داخليا ومدفونا ، إنني أصور ربما لكي أبزغ(٣)». إن ما نسميه شهيقا - إلهاما* ينبغي أن يؤخذ بالمعنى الحرفي: فهناك حقيقة شهيق

---

(٢) جـ. شاربونييه ، نفس المرجع ، ص ٣٤.

(٣) جـ. شاربونييه ، نفس المصدر ، ص ١٤٣ - ١٤٥.

* الكلمة واحدة في اللغات اللاتينية inspiration ، معناها الحقيقي شهيق ومعناها المجازى الهام (المترجم)

voit en lui [2]. » Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres — ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui — il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir [3]. » Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration

2. G. CHARBONNIER, *id.*, p. 34.
3. G. CHARBONNIER, *id.*, pp. 143-145.

وزفير للوجود ، هناك تنفس فى الوجود ، هناك فعل وانفعال لايمكن بالكاد تمييزهما بحيث لا نعود نعرف من الذى يَرى ومن الذى يُرى ، من الذى يصوِر ومن الذى يصوَر. إننا نقول عن إنسان إنه قد ولد فى اللحظة التى يصبح فيها ما كان مرئيا بالقوة فى باطن جسم الأم - يصبح فى وقت واحد مرئيا بالنسبة لنا وبالنسبة لنفسه. إن رؤية المصور هى ميلاد متصل.

ونستطيع أن نبحث فى اللوحات ذاتها عن فلسفة مشخصة للرؤية وتكون بمثابة علم الايقونات الخاص بها. فليس من قبيل الصدفة ، مثلا ، أن يكون شائعاً فى التصوير الهولندى (وفى كثير غيره) أن «العين المستديرة للمرآة»(٤) تكون «هاضمة» لمنزل (أو حجرة) خال من داخله. إن هذه النظرة السابقة على النظرة الإنسانية هى رمز لنظرة المصور. والصورة المرآوية تخطط فى الأشياء عمل الرؤية على نحو أكمل مما تفعل الضياء والظـلال والانعكـاسـات. فالمرآة ، مثل جميع الموضوعات الفنيـة الأخـرى ، ومثل الأدوات ،

(٤) كلوديل ، مقدمة للتصوير الهولندى ، باريس ١٩٣٥ ، طبعة معادة ١٩٤٦.

et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. On dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi. La vision du peintre est une naissance continuée.

On pourrait chercher dans les tableaux eux-mêmes une philosophie figurée de la vision et comme son iconographie. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si souvent, dans la peinture hollandaise (et dans beaucoup d'autres), un intérieur désert est « digéré » par « l'œil rond du miroir[4] ». Ce regard pré-humain est l'emblème de celui du peintre. Plus complètement que les lumières, les ombres, les reflets, l'image spéculaire ébauche dans les choses le travail de vision. Comme tous les autres objets techniques, comme les outils,

4. CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, 1935, rééd. 1946.

ومثل العلامات ، قد بزغت على المحيط المفتوح من الجسم الرائى إلى الجسم المرئى. إن كل صناعة فنية هى «صناعة فنية خاصة بالجسم» ، وهى ترمم وتكبّر البنية الميتافيزيقية لجسدنا. إن المرآة تظهر لأننى راء ومرئى ، ولأن هناك انعكاسية للمحسوس تترجمها المرآة وتجعلها تزدوج. وعن طريق المرآة يكتمل خارجى ، فكل ما لدى من سر دفين يمر فى هذا الوجه ، فى هذا الموجود المسطح والمغلق الذى سبق أن جعلتنى أرتاب فيه صورتى المنعكسة فى الماء. لقد لاحظ شيلدر[*] أننى إذ أدخن الغليون أمام المرآة فإننى أحس السطح المصقول المحرق للخشب ليس هناك فحسب حيث تكون أصابعى ، ولكن أيضا فى هذه الأصابع التى تشبه الهالة ، هذه الأصابع المرئية فحسب التى فى قلب المرآة. إن الشبح فى المرآة يسحب جسدى خارجا ، وفى الوقت نفس كل اللامرئى من جسمى يمكن أن يحيط الأجسام الأخرى التى أراها. ومن هنا يمكن لجسمى أن يحتمل

(*) ب. شيلدر ، صورة الجسم البشرى ومظهره ، نيويورك ١٩٣٥ ، طبعة معادة ١٩٥٠.

comme les signes, le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible. Toute technique est « technique du corps ». Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce *visage*, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau. Schilder [5] observe que, fumant la pipe devant le miroir, je sens la surface lisse et brûlante du bois non seulement là où sont mes doigts, mais aussi dans ces doigts glorieux, ces doigts seulement visibles qui sont au fond du miroir. Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des

5. P. SCHILDER, *The Image and appearance of the human body*, New York, 1935, rééd. 1950.

أجزاء مقتطعة من جسم الآخرين كما تنتقل ماهيتي إليهم ، فالإنسان مرآة للإنسان. أما فيما يختص بالمرآة فهي الأداة لسحر كلي يحول الأشياء إلى مناظر والمناظر إلى أشياء ، ويحولني إلى الآخر والآخر إليّ. وكثيرا ما حلم المصورون بخصوص المرايا ، لأنه بواسطة هذه«الحيلة الآلية»مثلما بواسطة خدعة الرسم المنظوري [٦] ، كانوا يتحققون من تحول الرائي والمرئي ، التحول الذى هو تعريف جسدنا وتعريف موهبتهم. ولهذا أيضا كثيرا ما أحبوا (ولازالوا يحبون: لنتأمل رسوم ماتيس) أن يتصوروا أنفسهم وهم يقومون بالرسم ، مضيفين لما يرونه عندئذ ما تراه الأشياء منهم ، كما لو كن ذلك لكي يشهدوا أن هناك رؤية شاملة أو مطلقة ، لا يبقى خارجها شيء ، وتنغلق عليهم. ماذا نسمى أو أين نضع فى عالم الفهم

(٦) روبير ديلوناى ، من التكعيبية إلى الفن المجرد ، كراسات نشرها بيير فرنكاستيل ، باريس ١٩٥٧.

segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir pour l'homme. Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous ce « truc mécanique » comme sous celui de la perspective [6], ils reconnaissaient la métamorphose du voyant et du visible, qui est la définition de notre chair et celle de leur vocation. Voilà pourquoi aussi ils ont souvent aimé (ils aiment encore : qu'on voie les dessins de Matisse) à se figurer eux-mêmes en train de peindre, ajoutant à ce qu'ils voyaient alors ce que les choses voyaient d'eux, comme pour attester qu'il y a une vision totale ou absolue, hors de laquelle rien ne demeure, et qui se referme sur eux-mêmes. Comment nommer, où placer dans le monde de l'enten-

6. Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cahiers publiés par Pierre Francastel, Paris, 1957.

هذه العمليات الخفية ، والمواد التى تثير النزوات ، والأوثان التى تعدها هذه العمليات؟ إن ابتسامة السلطان الذى مات من سنين طويلة ، التى تحدثت عنها قصة الغثيان والتى تظل ترتسم وترتسم من جديد على سطح لوحة لا يكفى أن يقال إنها موجودة فى الصورة أو بماهيتها: فهى موجودة هى نفسها بكل ما كان فيها من حياة بمجرد ما أنظر إلى اللوحة. إن «لحظة العالم» التى كان يريد سيزان أن يصورها والتى هى لحظة مرت منذ زمن طويل ، لا تزال لوحاته تلقيها علينا ، والجبل فى لوحته جبل سان - فيكتوار ينتصب وينتصب من جديد من أول العالم لآخره ، على نحو مباين ، وإن كان ليس أقل نشاطا مما هو فى الصخرة الصماء فوق ايكس. إن التصوير يخلط جميع مقولاتنا: الماهية والوجود ، الخيالى والحقيقى ، المرئى واللامرئى ، وذلك ببسط ما فى عالمه الشبيه بالحلم من الماهيات الجسدية والتشابهات الفعالة والدلالات الصامتة.

dement ces opérations occultes, et les philtres, les idoles qu'elles préparent? Le sourire d'un monarque mort depuis tant d'années, dont parlait la *Nausée*, et qui continue de se produire et de se reproduire à la surface d'une toile, c'est trop peu de dire qu'il y est en image ou en essence : il y est lui-même en ce qu'il eut de plus vivant, dès que je regarde le tableau. L' « instant du monde » que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous le jeter, et sa montagne Sainte-Victoire se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix. Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes.

٣

كم يكون كل شيء أكثر صفاء فى فلسفتنا لو استطعنا أن نطرد بالتعزيم هذه الأشباح ، وأن نجعل منها أوهاما أو إدراكات بغير موضوع ، على هامش عالم لا لبس فيه! إن كتاب إنكسار الضوء لديكارت هو هذه المحاولة. إنه الكتاب النموذجى لفكر لم يعد يريد أن يخالط المرئى ويقرر أن يعيد إنشائه حسب النموذج الذى يتخذه لنفسه عنه. ومن الجدير أن نستعيد ما كانت عليه هذه المحاولة وهذا الإخفاق.

ليس هناك إذن أى خوف من الالتصاق بالرؤية. إن الأمر يتعلق بأن نعرف «كيف تتم» ، وإنما فى الحدود اللازمة لكى نخترع عند

III

Comme tout serait plus limpide dans notre philosophie si l'on pouvait exorciser ces spectres, en faire des illusions ou des perceptions sans objet, en marge d'un monde sans équivoque! La *Dioptrique* de Descartes est cette tentative. C'est le bréviaire d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible et décide de le reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne. Il vaut la peine de rappeler ce que fut cet essai, et cet échec.

Nul souci donc de coller à la vision. Il s'agit de savoir « comment elle se fait », mais dans la mesure nécessaire pour inventer en cas de

الحاجة بعض «أعضاء صناعية»(٧) تصححها. ولن نبحث في النور الذى نراه بمقدار ما نبحث فى ذلك الذى يدخل من الخارج فى أعيننا ويأمر بالرؤية ؛ وسوف نقتصر بهذا الشأن على «مقارنتين أو ثلاث تعين على تصورها» على نحو يفسر خواصها المعروفة ويسمح بأن نستنبط منها خواص أخرى(٨)، ولكى نتناول الأشياء على هذا النحو ، من الأفضل أن نتصور النور بوصفه فعلا بواسطة التماس ، مثل فعل الأشياء على عصا الأعمى. يقول ديكارت إن العمى «يرون بأيديهم»(٩). فالنموذج الديكارتي للرؤية هو اللمس.

إنه يخلصنا على الفور من الفعل عن بعد ومن هذا التواجد فى كل مكان الذى يشكل كل ما فى الرؤية من صعوبة (وكذلك كل ما فيها من قيمة). لماذا نحلم الآن بخصوص الانعكاسات ، وبخصوص

---

(٧) انكسار الضوء ، مقالة ٧ ، طبعة آدم وتانيرى ، جزء ٦ ، ١٦٥.

(٨) ديكارت ، مقال ١ ، الطبعة المذكورة ، ص ٨٣.

(٩) نفس المصدر ، ص ٨٤

besoin quelques « organes artificiels [7] » qui la corrigent. On ne raisonnera pas tant sur la lumière que nous voyons que sur celle qui du dehors entre dans nos yeux et commande la vision; et l'on se bornera là-dessus à « deux ou trois comparaisons qui aident à la concevoir » d'une manière qui explique ses propriétés connues et permette d'en déduire d'autres [8]. A prendre les choses ainsi, le mieux est de penser la lumière comme une action par contact, telle que celle des choses sur le bâton de l'aveugle. Les aveugles, dit Descartes, « voient des mains [9] ». Le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher.

Il nous débarrasse aussitôt de l'action à distance et de cette ubiquité qui fait toute la difficulté de la vision (et aussi toute sa vertu). Pourquoi rêver maintenant sur les reflets, sur

7. *Dioptrique*, Discours VII, édition Adam et Tannery, VI, p. 165.
8. Descartes, *Discours I*, éd. cit. p. 83.
9. *Ibid.*, p. 84.

المرايا؟ هذه النسخ الغير واقعية إنما هى تنوع من الأشياء ، إنها آثار حقيقية مثل ارتداد الكرة. فإذا كان الانعكاس يشبه الشيء ذاته ، فذلك أنه يعمل فى العينين إلى حد ما كما يعمل الشيء. إنه يخدع العين ، وهو يولد إدراكا حسيا بغير موضوع ، ولكنه إدارك لا يؤثر على فكرتنا عن العالم. ففى العالم هناك الشيء ذاته وهناك خارجه هذا الشيء الآخر الذى هو الشعاع المنعكس ، والذى يكون لديه مع الأول تجاوب منظم ، فهما فردان إذن ، مرتبطان من الخارج بواسطة العلية. والتشابه بين الشيء وصورته المرآوية ليس بالنسبة لهما سوى تسمية خارجية ، فهو يخص الفكر. وعلاقة التشابه المبهمة تكون فى الأشياء علاقة واضحة للإسقاط للخارج. فالديكارتى لا يرى نفسه فى المرآة: إنه يرى تمثالا ، أو «خارجا» ، ولديه كل الأسباب للاعتقاد بأن الآخـرين يـرون هـذا التمثال أو الخارج على نفس النحو ، ولكنه ليس جسدا بالنسبة له كما أنه ليس كذلك بالنسبة لهم.

les miroirs? Ces doubles irréels sont une variété de choses, ce sont des effets réels comme le rebondissement d'une balle. Si le reflet ressemble à la chose même, c'est qu'il agit à peu près sur les yeux comme ferait une chose. Il trompe l'œil, il engendre une perception sans objet, mais qui n'affecte pas notre idée du monde. Dans le monde, il y a la chose même, et il y a hors d'elle cette autre chose qui est le rayon réfléchi, et qui se trouve avoir avec la première une correspondance réglée, deux individus donc, liés du dehors par la causalité. La ressemblance de la chose et de son image spéculaire n'est pour elles qu'une dénomination extérieure, elle appartient à la pensée. Le louche rapport de ressemblance est dans les choses un clair rapport de projection. Un cartésien ne *se* voit pas dans le miroir : il voit un mannequin, un « dehors » dont il a toutes raisons de penser que les autres le voient pareillement, mais qui, pas plus pour lui-même que pour eux, n'est une

إن «صورته» في المرآة هي نتيجة لآلية الأشياء ؛ وإذا كان يتعرف فيها على نفسه ، ويجدها «مشابهة» ، فإن فكره هو الذي ينسج هذا الرباط ، فالصورة المرآوية ليست شيئا منه.

لم تعد هناك قوة للأيقونات. ومهما كان النقش «يمثل لنا» الغابات والمدن والناس والمعارك والعواصف بحيوية ، فإنه لا يشبهها : فهو ليس إلا قليل من المداد موضوع هنا وهناك على الورقة. وهو بالكاد يحتفظ من الأشياء بشكلها ، وهو شكل مسطح على مستو واحد ، ومشوه ، ويجب أن يكون مشوها - فالمربع يكون معينا والدائرة بيضاوية - لكي يمثل الموضوع. فليس النقش «صورة» للموضوع إلا بشرط «ألا يشبهه»(١٠). فإذا كان الأمر ليس عن طريق المماثلة فكيف يعمل؟ إنه «يثير فكرنا» «ليتصور» ، كما تفعل العلامات والكلمات «التي لا تشبه على أي نحو

(١٠) نفس المصدر ، ٤ ، ص ١١٢ - ١١٤

chair. Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses; s'il s'y reconnaît, s'il la trouve « ressemblante », c'est sa pensée qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien *de* lui.

Il n'y a plus de puissance des icônes. Si vivement qu'elle « nous représente » les forêts, les villes, les hommes, les batailles, les tempêtes, la taille-douce ne leur ressemble pas : ce n'est qu'un peu d'encre posée çà et là sur le papier. A peine retient-elle des choses leur figure, une figure aplatie sur un seul plan, déformée, et qui *doit* être déformée — le carré en losange, le cercle en ovale — *pour* représenter l'objet. Elle n'en est l' « image » qu'à condition de « ne lui pas ressembler [10] ». Si ce n'est par ressemblance, comment agit-elle? Elle « excite notre pensée » à « concevoir », comme font les signes et les paroles « qui ne ressemblent en aucune façon aux

10. *Ibid.*, IV, pp. 112-114.

الأشياء التى تدل عليها[11]». إن الحفر يعطينا علامات كافية ، و «وسائل» لا لبس فيها لكى نكوّن فكرة عن الشيء لا تأتى من الأيقونة ، وإنما تولّد فينا «بمناسبتها». إن سحر الأنواع القصدية والفكرة القديمة عن التشابه الفعال ، التى تفرضها المرايا واللوحات ، تفقد دليلها الأخير إذا كانت كل قوة اللوحة هى قوة النص المعروض علينا لنقرأه ، دون أى اختلاط بين الرائى والمرئى. إننا مدفعون من أن نفهم كيف أن تصوير أشياء فى الجسم يمكن أن يجعلها مشعورا بها فى النفس ، وهو عمل مستحيل ، بما أن تشابه هذا التصوير للأشياء يكون بدوره فى حاجة لأن يُرى ، وأنه يلزم لنا «أعين أخرى فى دماغنا يمكننا أن نلحظه بها[12]» ، وإن مشكلة الرؤية تبقى كاملة عندما نعطى لأنفسنا هذه التصاوير الثانية

---

(١١) نفس المصدر ، ص ١١٢ ـ ١١٤.

(١٢) نفس المصدر ، ٦ ، ص ١٠٣.

choses qu'elles signifient [11] ». La gravure nous donne des indices suffisants, des « moyens » sans équivoque pour former une idée de la chose qui ne vient pas de l'icône, qui naît en nous à son « occasion ». La magie des espèces intentionnelles, la vieille idée de la ressemblance efficace, imposée par les miroirs et les tableaux, perd son dernier argument si toute la puissance du tableau est celle d'un texte proposé à notre lecture, sans aucune promiscuité du voyant et du visible. Nous sommes dispensés de comprendre comment la peinture des choses dans le corps pourrait les *faire* sentir à l'âme, tâche impossible, puisque la ressemblance de cette peinture aux choses aurait à son tour besoin d'être vue, qu'il nous faudrait « d'autres yeux dans notre cerveau avec lesquels nous la puissions apercevoir [12] », et que le problème de la vision reste entier quand on s'est donné ces simulacres errants

11. *Ibid.*, pp. 112-114.
12. *Ibid.*, VI, p. 130.

بين الأشياء وبيننا. إن ما يخطه النور فى أعيننا وبالتالى فى أدمغتنا لا يشبه ، أكثر من النقوش ، العالم المرئى. فمن الأشياء إلى الآعين ومن الأعين إلى الرؤية لا يمر شىء أكثر مما يمر من الأشياء إلى يدى الأعمى ومن يديه إلى فكره. إن الرؤية ليست تحول الأشياء ذاتها إلى رؤيتها ، ولا الانتماء المزدوج للأشياء إلى عالم كبير وإلى عالم صغير خاص. إنها فكر يقرأ بدقة العلامات المعطاة فى الجسم. والتشابه هو نتيجة للإدراك الحسى وليس المحرك له. وبالأحرى أليست الصورة الذهنية ، والاستبصار الذى يجعل ما هو غائب حاضرا لنا ، أليست هى مثل فتحة نحو قلب الوجود : إنها أيضا فكر مستند إلى علامات جسمانية ، غير كافية هذه المرة ، ويجعلها تقول أكثر مما تعنى . ولا يبقى شىء من عالم المماثلة الشبيه بالحلم...

إن ما يهمنا فى هذه التحليلات الشهيرة

entre les choses et nous. Pas plus que les tailles-douces, ce que la lumière trace dans nos yeux et de là dans notre cerveau ne ressemble au monde visible. Des choses aux yeux et des yeux à la vision il ne passe rien de plus que des choses aux mains de l'aveugle et de ses mains à sa pensée. La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps. La ressemblance est le résultat de la perception, non son ressort. A plus forte raison l'image mentale, la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est-elle rien comme une percée vers le cœur de l'Être : c'est encore une pensée appuyée sur des indices corporels, cette fois insuffisants, auxquels elle fait dire plus qu'ils ne signifient. Il ne reste rien du monde onirique de l'analogie...

Ce qui nous intéresse dans ces célèbres

هو أنها تجعل من السهل أن نلاحظ أن كل نظرية فى التصوير هى ميتافيزيقـا. إن ديكارت لم يتحدث كثيرا عن التصوير ، ومن التعسف أن نقدر ما يقوله فى صفحتين عن النقوش. ومع ذلك ، فإذا كان لم يتحدث عنه إلا عابرا ، فإن ذلك له دلالته: فالتصوير ليس بالنسبة له عملية مركزية تشارك في تحديد دخولنا إلى الوجود ؛ إنه نمط أو متغير من متغيرات الفكر المحدّد قانونا بالامتلاك العقلى والوضوح. وفى الشيء القليل الذى يقوله عن التصوير ، يتضح هذا الاختيار ، ودراسة التصوير دراسة أكثر انتباها ترسم فلسفة أخرى. كذلك مما له دلالة أنه إذ يتكلم عن «اللوحات» يتخذ من الرسم انموذجا. وسوف نرى أن التصوير برمته حاضر فـى كـل واحـدة من وسـائله فى التعبير: فهناك رسم أو خـط يحتوى على كل ابتكاراته. ولكن ما يعجب ديكارت فى النقـوش هـو أنهـا تحـتفـظ بهيـئـة

analyses, c'est qu'elles rendent sensible que toute théorie de la peinture est une métaphysique. Descartes n'a pas beaucoup parlé de la peinture, et l'on pourrait trouver abusif de faire état de ce qu'il dit en deux pages des tailles-douces. Pourtant, s'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif : la peinture n'est pas pour lui une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être; c'est un mode ou une variante de la pensée canoniquement définie par la possession intellectuelle et l'évidence. Dans le peu qu'il en dit, c'est cette option qui s'exprime, et une étude plus attentive de la peinture dessinerait une autre philosophie. Il est significatif aussi qu'ayant à parler des « tableaux » il prenne pour typique le dessin. Nous verrons que la peinture entière est présente dans chacun de ses moyens d'expression : il y a un dessin, une ligne qui renferment toutes ses hardiesses. Mais ce qui plaît à Descartes dans les tailles-douces, c'est quelles gardent la forme des

الموضوعات أو على الأقل تقدم لنا عنها علامات كافية. إنها تعطى تمثيلا للموضوع بخارجه أو غلافه. ولو كان قد بحث ذلك المنفذ الآخر والأكثر عمقا إلى الأشياء والذى تعطينا إياه الكيفيات الثانوية ، وبصفة أخص اللون ، بما أنه لا توجد علاقة منظمة أو مسقطة للخارج بينها وبين الخواص الحقيقية للأشياء ، وبما أنه مع ذلك تُفهم رسالتها بواسطتنا ، لوجد نفسه أمام المشكلة التى تخص شمولًا وانفتاحا على الأشياء بغير تصور ، ولوجد نفسه مضطرا لأن يبحث كيف يمكن للهمهمة الحائرة للألوان أن تقدم لنا الأشياء والغابات والعواصف وأخيرا العالم ، وربما لأن يدمج المنظور بوصفه حالة خاصة فى قدرة أنطولوجية أكثر اتساعا. ولكن من المفروغ منه بالنسبة له أن اللون هو زينة وتلوين ، وأن كل قوة التصوير تعتمد على قوة الرسم ، وقوة الرسم تعتمد على العلاقة المنظمة التى توجد بينه وبين المكان فى ذاته كما يدل عليه الإسقاط

objets ou du moins nous en offrent des signes suffisants. Elles donnent une présentation de l'objet par son dehors ou son enveloppe. S'il avait examiné cette autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes, notamment la couleur, comme il n'y a pas de rapport réglé ou projectif entre elles et les propriétés vraies des choses, et comme pourtant leur message est compris de nous, il se serait trouvé devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, obligé de chercher comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde, et peut-être d'intégrer la perspective comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample. Mais il va de soi pour lui que la couleur est ornement, coloriage, que toute la puissance de la peinture repose sur celle du dessin, et celle du dessin sur le rapport réglé qui existe entre lui et l'espace en soi tel que l'enseigne la projection

المنظورى. إن العبارة الشهيرة لبسكال عن تفاهة التصوير الذى يربطنا إلى صور لا يؤثر فينا أصلها ، هى عبارة ديكارتية. فمن البين عند ديكارت أننا لا نستطيع أن نصور سوى أشياء موجودة ، وأن وجودها هو أن تكون ممتدة ، وأن الرسم يجعل التصوير ممكنا إذ يجعل تمثل الامتداد ممكنا. إن التصوير ليس إذن سوى صناعة تقدم لأعيننا إسقاطا خارجيا شبيها بالإسقاط الذى كانت ستخطه فيها وتخطه فيها فى الإدراك الحسى الشائع ، وتجعلنا نرى فى غياب الموضوع الحقيقى كما نرى الموضوع الحقيقى فى الحياة وبصفة خاصة تجعلنا نرى المكان هناك حيث لا يوجد مكان(١٣). إن اللوحة هى شىء مسطح يعطينا على نحو خادع ما

---

(١٣) إن نظام الوسائل التى عن طريقها يجعلنا التصوير نرى هو موضوع علم. لماذا إذن لم ننتج على نحو منهجى صورا كاملة للعالم ، أو لوحة عالمية خالصة من الفن الشخصى كما كانت تخلصنا اللغة العالمية من كل العلاقات المختلطة التى لازالت قائمة فى اللغات الموجودة؟

perspective. Le fameux mot de Pascal sur la frivolité de la peinture qui nous attache à des images dont l'original ne nous toucherait pas, c'est un mot cartésien. C'est pour Descartes une évidence qu'on ne peut peindre que des choses existantes, que leur existence est d'être étendues, et que le dessin rend possible la peinture en rendant possible la représentation de l'étendue. La peinture n'est alors qu'un artifice qui présente à nos yeux une projection semblable à celle que les choses y inscriraient et y inscrivent dans la perception commune, nous fait voir en l'absence de l'objet vrai comme on voit l'objet vrai dans la vie et notamment nous fait voir de l'espace là où il n'y en a pas [13]. Le tableau est une chose plate qui nous donne artificieusement ce que

13. Le système des moyens par lesquels elle nous fait voir est objet de science. Pouquoi donc ne produirions-nous pas méthodiquement de parfaites images du monde, une peinture universelle délivrée de l'art personnel, comme la langue universelle nous délivrerait de tous les rapports confus qui traînent dans les langues existantes?

كنا سنراه في حضور أشياء «بارزة على أنحاء مختلفة» لأنها تعطينا حسب الارتفاع والعرض علامات محيدة كافية عن البعد الناقص. إن العمق هو بعد ثالث مستمد من البعدين الآخرين.

لنقف عنده ، فهو يستحق مشقة البحث. إن فيه أول الأمر شيئا من المفارقة: فأنا أرى موضوعات يخفى كل منها الآخر ، ومن ثمة لا أراها بما أن كل واحد منها خلف الآخر. وأنا أرى هذا العمق وهو ليس مرئيا ، بما أنه يحسب من جسمنا إلى الأشياء ونحن ملتصقون بجسمنا ... هذا السر هو سر زائف ، فأنا لا أرى هذا العمق حقيقة ، أو إذا كنت أراه فهو عرض آخر. وعلى الخط الذى يصل عينى بالأفق ، يخفى المستوى الأول المستويات الأخرى إخفاء نهائيا ، وإذا كنت جانبيا اعتقد أنى أرى الموضوعات المرصوصة ، فذلك لأنها لا تحتجب تماما: فأنا أراها إذن الواحد خارج الآخر ، بحسب عرض محسوب بطريقة أخرى. فنحن نكون دائما أقرب من العمق أو

nous verrions en présence de choses « diversement relevées » parce qu'il nous donne selon la hauteur et la largeur des signes diacritiques suffisants de la dimension qui lui manque. La profondeur est une *troisième dimension* dérivée des deux autres.

Arrêtons-nous sur elle, cela en vaut la peine. Elle a d'abord quelque chose de paradoxal : je vois des objets qui se cachent l'un l'autre, et que donc je ne vois pas, puisqu'ils sont l'un derrière l'autre. Je la vois et elle n'est pas visible, puisqu'elle se compte de notre corps aux choses, et que nous sommes collés à lui... Ce mystère est un faux mystère, je ne la vois pas vraiment, ou si je la vois, c'est une autre largeur. Sur la ligne qui joint mes yeux à l'horizon, le premier plan cache à jamais les autres, et, si latéralement je crois voir les objets échelonnés, c'est qu'ils ne se masquent pas tout à fait : je les vois donc l'un hors de l'autre, selon une largeur autrement comptée. On est toujours en deçà de la profondeur, ou

أبعد. والأشياء لا تكون أبدا الواحد خلف الآخر. إن تعدى الأشياء واحتجابها لا يدخل ضمن تعريفها ، ولا يعبر إلا عن تضامنى مع واحد منها تضامنا غير مفهوم ، وهو جسمى ، وفى كل ما لديها من أكيد يكون ما أكوّنه أفكارا وليس صفات للأشياء: فأنا أعرف أن فى هذه اللحظة هناك إنساناً آخر قائما على نحو آخر - وأفضل من ذلك: إن الله ، الذى هو فى كل مكان - يمكن أن يخترق مخبأها ويراها منشورة. إن ما أسميه عمقا ليس شيئا أو هو مشاركتى لوجود بدون تقييد ، وقبل ذلك مشاركتى لوجود المكان فيما وراء كل وجهة نظر. إن الأشياء يتعدى الواحد منها على الأخريات لأن الواحد منها خارج الآخر. والدليل على ذلك هو أننى أستطيع أن أرى عمقا بالنظر إلى لوحة يقر كل الناس أنه ليس لها عمق ، وتشكل بالنسبة لى وهما لوهم ... هذا الموجود ذو البعدين ، الذى يجعلنى أرى له بعدا آخر ، هو موجود مثقوب كما كان يقول

au-delà. Jamais les choses ne *sont* l'une derrière l'autre. L'empiétement et la latence des choses n'entrent pas dans leur définition, n'expriment que mon incompréhensible solidarité avec l'une d'elles, mon corps, et, dans tout ce qu'ils ont de positif, ce sont des pensées que je forme et non des attributs des choses : je sais qu'en ce même moment un autre homme autrement placé — encore mieux : Dieu, qui est partout — pourrait pénétrer leur cachette et les verrait déployées. Ce que j'appelle profondeur n'est rien ou c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue. Les choses empiètent les unes sur les autres *parce qu'elles sont l'une hors de l'autre.* La preuve en est que je puis voir de la profondeur en regardant un tableau qui, tout le monde l'accordera, n'en a pas, et qui organise pour moi l'illusion d'une illusion... Cet être à deux dimensions, qui m'en fait voir une autre, c'est un être troué, comme disaient les

رجال عصر النهضة ، إنه نافذة ... ولكن النافذة لا تطل فى نهاية الأمر إلا على أجزاء متخارجة ، على الارتفاع والعرض وهما يُريان فحسب من ميل آخر ، تطل على الوضعية المطلقة للوجود.

وهذا المكان الذى لا مخبأ فيه هو الذى في كل واحدة من نقطه لا يكون أكثر أو أقل مما هو عليه ، وهذه الهوية للوجود هي التى تدعم تحليل النقوش. إن المكان هو فى ذاته ، أو بالأحرى هو الفى ذاته إلى أقصى حد ، وتعريفه هو أن يكون في ذاته. إن كل نقطة من المكان هى هناك ويعتقد كذلك أنها هناك حيث تكون ، واحدة هنا والأخرى هناك ، فالمكان هو البينة عن الأين. والتوجه أو الاستقطاب أو الإحاطة هى فى المكان ظواهر مشتقة ، ومرتبطة بحضورى. أما هو (أى المكان) فيبقى فى ذاته بصفة مطلقة ، وفى أى موضع يتساوى مع نفسه ، وهو متجانس ، وأبعاده مثلا هى من حيث التعريف ممكن تبادلها.

هذه الأنطولوجيا ، مثل جميع الأنطولوجيات الكلاسيكية ، تقيم في بنية الوجود خصائص معينة للموجودات ، وهى فى ذلك صحيحة وعلى خطأ ، ويمكننا أن نقول ، بقلب عبارة

hommes de la Renaissance, une fenêtre...Mais la fenêtre n'ouvre en fin de compte que sur le *partes extra partes*, sur la hauteur et la largeur qui sont seulement vues d'un autre biais, sur l'absolue positivité de l'Être.

C'est cet espace sans cachette, qui en chacun de ses points est, ni plus ni moins, ce qu'il est, c'est cette identité de l'Être qui soutient l'analyse des tailles-douces. L'espace est en soi, ou plutôt il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi. Chaque point de l'espace est et est pensé là où il est, l'un ici, l'autre là, l'espace est l'évidence du où. Orientation, polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés, liés à ma présence. Lui repose absolument en soi, est partout égal à soi, homogène, et ses dimensions par exemple sont par définition substituables.

Comme toutes les ontologies classiques, celle-ci érige en structure de l'Être certaines propriétés des êtres, et en cela elle est vraie et fausse, on pourrait dire, en renversant le mot

ليبنتز ، إنها صحيحة فيما تنفيه وعلى خطأ فيما تثبته. إن مكان ديكارت هو صحيح فى مقابل فكر خاضع لما هو تجريبى ولا يجرؤ على البناء. كان ينبغى أول الأمر أن نجعل المكان مثاليا ، وأن نتصور هذا الموجود الكامل فى جنسه ، الواضح ، السهل الاستعمال والمتجانس ، والذى يحلق فوقه الفكر بدون وجهة نظر وينقله برمته على ثلاثة محاور قائمة الزوايا ، لكى نستطيع يوما ما أن نجد حدود البناء وأن نفهم أن المكان ليس له ثلاثة أبعاد ، ولا أكثر ولا أقل ، كما يكون للحيوان أربعة أقدام أو قدمان ، فإن الأبعاد مقتطعة بواسطة المقاييس المترية المختلفة من بُعدية ومن وجود متعدد الأشكال يجعلها كلها صحيحة دون أن يعبر عنه تماما أى من هذه الأبعاد. لقد كان ديكارت على حق فى أن يخلص المكان. وكان على خطأ فى إقامته فى موجود إيجابى تماما فيما وراء كل وجهة نظر وكل احتجاب وكل عمق دون أى سُمْك حقيقى.

وقد كان على حق أيضا فى استلهام الفنون

de Liebniz : vraie dans ce qu'elle nie et fausse dans ce qu'elle affirme. L'espace de Descartes est vrai contre une pensée assujettie à l'empirique et qui n'ose pas construire. Il fallait d'abord idéaliser l'espace, concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu'on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que l'espace n'a pas trois dimensions, ni plus ni moins, comme un animal a quatre ou deux pattes, que les dimensions sont prélevées par les diverses métriques sur une dimensionnalité, un Être polymorphe, qui les justifie toutes sans être complètement exprimé par aucune. Descartes avait raison de délivrer l'espace. Son tort était de l'ériger en un être tout positif, au-delà de tout point de vue, de toute latence, de toute profondeur, sans aucune épaisseur vraie.

Il avait raison aussi de s'inspirer des techni-

المنظورية لعصر النهضة: فقد شجعت التصوير على أن يقدم بحرية تجارب عن العمق وأن يقدم بصفة عامة عروضا للوجود. وهي لم تكن على خطأ إلا إذا ادعت إغلاق التنقيب وتاريخ التصوير ، وإقامة تصوير مضبوط منزه عن الخطأ. وقد بين بانوفسكي بخصوص رجال عصر النهضة[١٤] ، أن هذا الحماس لم يكن بغير سوء نية. فقد حاول أصحاب النظريات أن ينسوا المجال البصري الكروي الخاص بالقدماء ، ومنظورهم الذي له زوايا ، والذي يربط الكبر الظاهر ، لا إلى المسافة ، وإنما إلى الزاوية التي نرى منها الموضوع ، وهو ما كانوا يسمونه بازدراء المنظور الطبيعي أو الشائع - حاولوا أن ينسوا ذلك لصالح منظور صناعي قادر من حيث المبدأ أن يقيم بناء مضبوطا ، وقد ذهبوا ، لإذاعة الاعتقاد بهذه الأسطورة ، إلى حد تنقيح اقليدس ، بحذف النظرية الثامنة التي كانت تضايقهم من ترجماتهم.

---

(١٤) ى. بانوفسكي ، المنظور باعتباره شكلا رمزيا ، في محاضرات مكتبة فاربورج ، ٤ (١٩٢٤ - ١٩٢٥).

ques perspectives de la Renaissance : elles ont encouragé la peinture à produire librement des expériences de profondeur, et en général des présentations de l'Être. Elles n'étaient fausses que si elles prétendaient clore la recherche et l'histoire de la peinture, fonder une peinture exacte et infaillible. Panofsky l'a montré à propos des hommes de la Renaissance [14], cet enthousiasme n'était pas sans mauvaise foi. Les théoriciens tentaient d'oublier le champ visuel sphérique des Anciens, leur perspective angulaire, qui lie la grandeur apparente, non à la distance, mais à l'angle sous lequel nous voyons l'objet, ce qu'ils appelaient dédaigneusement la *perspectiva naturalis* ou *communis*, au profit d'une *perspectiva artificialis* capable en principe de fonder une construction exacte, et ils allaient, pour accréditer ce mythe, jusqu'à expurger Euclide, omettant de leurs traductions le théorème VIII qui les gênait.

14. E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, dans *Vorträge der Bibliotek Warburg*, IV (1924-1925).

والمصورون أنفسهم كانوا يعرفون بالخبرة أن لا واحد من فنون المنظور يُعد حلا مضبوطا ، وأنه ليس هناك للعالم الموجود إسقاط للخارج يحترمه من جميع الاعتبارت ويستحق أن يصبح القانون الأساسي للتصوير، وأن المنظور الخطي إنما يعد نقطة وصول بدرجة ضئيلة إلى حد أنه بالعكس يفتح للتصوير طرقا كثيرة: فمع الإيطاليين يفتح طريق تمثل الموضوع ، ولكن مع المصورين من أهل الشمال يفتح طريق المكان العالي و المكان القريب و المكان المائل... وهكذا فإن الإسقاط المسطح لا يحث دائما فكرنا على الاهتداء إلى الشكل الحقيقي للأشياء ، كما كان يعتقد ديكارت، وإنما بالعكس مع تغيير الشكل بدرجة معينة فإنه يحيل إلى وجهة نظرنا ؛ أما فيما يختص بالأشياء ، فهي تهرب إلى بعد قصي لا يجاوزه أي فكر. إن شيئا ما في المكان يفلت من محاولاتنا للتحليق. والحقيقة هي أنه لا يوجد أي وسيلة من وسائل التعبير المكتسبة يمكن أن تحل مشكلات التصوير ، ولا أن تحولها إلى صناعة ، لأنه لا يوجد

Les peintres, eux, savaient d'expérience qu'aucune des techniques de la perspective n'est une solution exacte, qu'il n'y a pas de projection du monde existant qui le respecte à tous égards et mérite de devenir la loi fondamentale de la peinture, et que la perspective linéaire est si peu un point d'arrivée qu'elle ouvre au contraire à la peinture plusieurs chemins : avec les Italiens celui de la représentation de l'objet, mais avec les peintres du Nord celui du *Hochraum*, du *Nahraum*, du *Schrägraum*... Ainsi la projection plane n'excite pas toujours notre pensée à retrouver la forme vraie des choses, comme le croyait Descartes : passé un certain degré de déformation, c'est au contraire à notre point de vue qu'elle renvoie : quant aux choses, elles fuient dans un éloignement que nulle pensée ne franchit. Quelque chose dans l'espace échappe à nos tentatives de survol. La vérité est que nul moyen d'expression acquis ne résout les problèmes de la peinture, ne la transforme en technique, parce que nulle

أى شكل رمزى يعمل أبدا كمنبه: فهناك حيث يكون قد عمل وأثر ، يكون ذلك بالاشتراك مع كل سياق العمل ، وليس على الإطلاق عن طريق وسائل خداع العين. واللحظة النمطية لا تعفى إطلاقا من اللحظة المعينة[١٥]. ولغة التصوير ليست شى «معينة من الطبيعة»: وإنما ينبغى صنعها وإعادة صنعها. إن منظور عصر النهضة ليس «أمراً» معصوماً من الخطأ: إنه ليس إلا حالة خاصة ، وتاريخا أو لحظة فى صياغة شعرية للعالم من شأنها أن تستمر بعده.

إن ديكارت مع ذلك ما كان يكّون ديكارت لو أنه فكر أن يحذف لغز الرؤية. فليس هناك رؤية دون تفكير. ولكن لا يكفى أن نفكر كى نرى: فالرؤية هى تفكير مشروط ، إنها تُولد «بمناسبة» ما يحدث فى الجسم ، والجسم «يحثها» على التفكير. إنها لا تختار أن تكون أو لا تكون ، ولا أن تفكر فى هذا أو

---

(١٥) نفس المصدر.

forme symbolique ne fonctionne jamais comme un stimulus : là où elle a opéré et agi, c'est conjointement avec tout le contexte de l'œuvre, et nullement par les moyens du trompe-l'œil. Le *Stilmoment* ne dispense jamais du *Wermoment*[15]. Le langage de la peinture n'est pas, lui, « institué de la Nature » : il est à faire et à refaire. La perspective de la Renaissance n'est pas un « truc » infaillible : ce n'est qu'un cas particulier, une date, un moment dans une information poétique du monde qui continue après elle.

Descartes cependant ne serait par Descartes s'il avait pensé *éliminer* l'énigme de la vision. Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne *suffit* pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle est « excitée » à penser par lui. Elle ne choisit ni d'être ou de n'être pas, ni de penser ceci ou

15. *Ibid.*

ذاك. وينبغى أن تحمل فى قلبها هذا الثقل ، وهذه التبعية اللذين لا يمكن أن يحدثا لها بواسطة تدخل من الخارج. إن مثل هذه الأحداث للجسم «تشيدها الطبيعة» لكى تعطينا هذا أو ذاك لنراه. إن تفكير الرؤية يعمل حسب نظام وقانون لم يعطهما هذا التفكير لنفسه ، فهو ليس حاصلا على مقدماته الخاصة ، وهو ليس فكرا حاضرا تماما أو فعليا تماما ، وثمة فى مركزه سر من السلبية. إن الموقف هو إذن الآتى : كل ما نقوله أو نعتقد فيه عن الرؤية يجعل منها تفكيرا. فعندما نريد مثلا أن نفهم كيف نرى موقع الموضوعات فليس هناك من وسيلة أخرى سوى أن نفترض النفس قادرة ، إذ تعرف أين أجزاء جسمها ، على أن «تحول من هناك انتباهها» إلى جميع نقط المكان التى هى فى امتداد الأعضاء[16] بيد أن هذا ليس كذلك سوى «نموذج» لما يحدث ؛ لأن

(16) ديكارت ، المصدر المذكور ، ٦ ، ص ١٣٥

cela. Elle doit porter en son cœur cette pesanteur, cette dépendance qui ne peuvent lui advenir par une intrusion de dehors. Tels événements du corps sont « institués de la nature » pour nous donner à voir ceci ou cela. La pensée de la vision fonctionne selon un programme et une loi qu'elle ne s'est pas donnés, elle n'est pas en possession de ses propres prémisses, elle n'est pas pensée toute présente, toute actuelle, il y a en son centre un mystère de passivité. La situation est donc celle-ci : tout ce qu'on dit et pense de la vision fait d'elle une pensée. Quand par exemple on veut comprendre comment nous voyons la situation des objets, il n'y a pas d'autre ressource que de supposer l'âme capable, sachant où sont les parties de son corps, de « transférer de là son attention » à tous les points de l'espace qui sont dans le prolongement des membres [16]. Mais ceci n'est encore qu'un « modèle » de l'événement. Car

16. DESCARTES, *op. cit.*, VI, p. 135.

هذا المكان لجسمها الذى تمده للآشياء ، وهذا الهنا الأول الذى منه ستأتى كل الهناك ، كيف تعرفه النفس؟ إنه ليس مثل الآمكنة الآخرى نمطا ما منها ، أو عينة من الامتداد ، إنه محل الجسم الذى تسميه النفس «محلى» ، إنه محل تقطنه. والجسم الذى تحركه ليس بالنسبة لها موضوعا بين الموضوعات ، وهى لا تستمد منه كل بقية المكان باعتباره مقدمة متضمّنة. إنها تفكر تبعا له، لاتبعا لذاتها، وفى المعاهدة الطبيعية التى توحدها معه يندرج كذلك المكان والمسافة الخارجية. وإذا كانت النفس تلاحظ مسافة معينة لآجل أن تحقق درجة معينة من تكيف العين واتجاهها نحو المركز، فإن الفكر الذى يستمد العلاقة الأولى من الثانية يكون كتفكير لا تعيه الذاكرة ومسجل فى معملنا الداخلى: «وهذا يحدث لنا عادة دون أن نقوم بالتأمل فيه كما يحدث لنا عندما نمسك شيئا بيدنا ، فنحن نطابقها مع ضخامة هذا الجسم وشكله ونشعر به بواسطتها ، دون أن تكون هناك حاجة

cet espace de son corps qu'elle étend aux choses, ce premier *ici* d'où viendront tous les *là*, comment le sait-elle? Il n'est pas comme eux un mode quelconque, un échantillon de l'étendue, c'est le lieu du corps qu'elle appelle « sien », c'est un lieu qu'elle habite. Le corps qu'elle anime n'est pas pour elle un objet entre les objets, et elle n'en tire pas tout le reste de l'espace à titre de prémisse impliquée. Elle pense selon lui, non selon soi, et dans le pacte naturel qui l'unit à lui sont stipulés aussi l'espace, la distance extérieure. Si, pour tel degré d'accommodation et de convergence de l'œil, l'âme aperçoit telle distance, la pensée qui tire le second rapport du premier est comme une pensée immémoriale inscrite dans notre fabrique interne : « Et ceci nous arrive ordinairement sans que nous y fassions de réflexion tout de même que lorsque nous serrons quelque chose de notre main, nous la conformons à la grosseur et à la figure de ce corps et le sentons par son moyen, sans qu'il soit besoin

من أجل ذلك إلى أن نفكر في حركاتها[١٧]». إن الجسم بالنسبة للنفس هو مكانها المولدى والرحم لكل مكان آخر موجود. وبذلك تزدوج الرؤية: فهناك الرؤية التى أتأملها ، ولا أستطيع أن أتصورها على نحو آخر سوى بوصفها تفكيرا ، وفحصا عقليا ، وحكما ، وقراءة للعلامات. وهناك الرؤية التى تحدث ، وهى تفكير شرفى أو مشيَّد ، وتكون مسحوقة فى جسم خاص بها ، ولا يمكننا أن تكون لدينا فكرة عنها إلا بممارستها ، ومن شأنها أن تدخِل ، بين المكان والتفكير ، النظام المستقل لمركب النفس والجسم. إننا لم نتخلص من لغز الرؤية: وإنما قد أعيد من «فكرة الرؤية» إلى الرؤية بالفعل.

إن هذه الرؤية الفعلية ، وما تحتوى عليه من «تقرير الوجود» لا تحدث مع ذلك بلبلة فى فلسفة ديكارت. فبما أنها تفكير مرتبط بجسم ، فهى لا تستطيع من حيث التعريف أن تكون حقيقة تفكيرا. ونحن نستطيع أن نمارسها وأن نباشرها

---

(١٧) نفس المصدر ، ص ١٣٧

pour cela que nous pensions à ses mouvements[17]. » Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant. Ainsi la vision se dédouble : il y a la vision sur laquelle je réfléchis, je ne puis la penser autrement que comme pensée, inspection de l'Esprit, jugement, lecture de signes. Et il y a la vision qui a lieu, pensée honoraire ou instituée, écrasée dans un corps sien, dont on ne peut avoir idée qu'en l'exerçant, et qui introduit, entre l'espace et la pensée, l'ordre autonome du composé d'âme et de corps. L'énigme de la vision n'est pas éliminée : elle est renvoyée de la « pensée de voir » à la vision en acte.

Cette vision de fait, et le « il y a » qu'elle contient, ne bouleversent pourtant pas la philosophie de Descartes. Étant pensée unie à un corps, elle ne peut par définition être vraiment pensée. On peut la pratiquer, l'exercer et pour

17. *Ibid.*, p. 137.

وتقريبا أن نوجدها ، ولا يمكن أن نستمد منها ما يستحق أن يقال عنه إنه صحيح. وإذا كنا مثل الملكة أليصابات ، نريد بأى وسيلة أن نفكر فى شىء منها ، فليس علينا سوى أن نعود لأرسطو والفلسفة المدرسية ، وأن نتصور التفكير بوصفه جسمانيا ، الأمر الذى لا يمكن تصوره ، ولكنه الأسلوب الوحيد لأن نصوغ أمام الذهن اتحاد النفس والجسم. وفى الحقيقة من العبث أن نخضع للذهن الخالص الخليط من الذهن والجسم. هذه الأفكار المزعومة هى الرموز عن «الاستخدام الخاص بالحياة» ، والأسلحة الناطقة بالاتحاد ، وهى شرعية بشرط أن لا نتناولها بوصفها أفكارا. إنها العلامات عن نظام للوجود ـ عن الإنسان الموجود والعالم الموجود ـ لسنا ملتزمين بالتفكير فيه ، وهو لا يرسم على خريطتنا عن الوجود أى أرض مجهولة ، ولا يحصر مدى أفكارنا ، لأنه مثل هذا المدى مدعم بواسطة حقيقة تؤسس غموضه كما تؤسس ضياءنا. إلى هذا الحد ينبغى أن نمضى

ainsi dire l'exister, on ne peut rien en tirer qui mérite d'être dit vrai. Si, comme la reine Elizabeth, on veut à toute force en penser quelque chose, il n'y a qu'à reprendre Aristote et la Scolastique, concevoir la pensée comme corporelle, ce qui ne se conçoit pas, mais est la seule manière de formuler devant l'entendement l'union de l'âme et du corps. En vérité il est absurde de soumettre à l'entendement pur le mélange de l'entendement et du corps. Ces prétendues pensées sont les emblèmes de l' « usage de la vie », les armes parlantes de l'union, légitimes à condition qu'on ne les prenne pas pour des pensées. Ce sont les indices d'un ordre de l'existence — de l'homme existant, du monde existant — que nous ne sommes pas chargés de penser. Il ne marque sur notre carte de l'Être aucune *terra incognita*, il ne restreint pas la portée de nos pensées, parce qu'il est aussi bien qu'elle soutenu par une Vérité qui fonde son obscurité comme nos lumières. C'est jusqu'ici qu'il faut pousser

لكي نجد عند ديكارت ما يشبه الميتافيزيقا عن العمق: لأن هذه الحقيقة ، نحن لا نشاهد مولدها ، ووجود الله هو بالنسبة لنا هاوية ... رعشة سرعان ما نتغلب عليها: فعند ديكارت من العبث أن نسبر غور هذه الهاوية كما هو عبث أن نفكر في مكان الروح وفي عمق المرئي. وهذه الموضوعات جميعها يجعلنا وضعنا عاجزين عن تناولها. وهذا هو سر التوازن الديكارتي: ميتافيزيقا تعطينا أسبابا حاسمة لأن لا نعود نقيم ميتافيزيقا ، وتجعل بيناتنا صحيحة وذلك بتحديدها ، وتفتح فكرنا دون أن تمزقه.

وهو سر مفقود وفيما يبدو بصفة نهائية: فإذا اهتدينا إلى توازن بين العلم والفلسفة ، بين نماذجنا وغموض «تقرير الوجود» ، فإنه يلزم أن يكون توازنا جديدا. إن علمنا قد رفض التسويغات كما رفض تحديدات المجال التي فرضها عليه ديكارت. فالنماذج التي يخترعها لم يعد يدعي استنباطها من صفات الله. إن عمق

pour trouver chez Descartes quelque chose comme une métaphysique de la profondeur : car cette Vérité, nous n'assistons pas à sa naissance, l'être de Dieu est pour nous abîme... Tremblement vite surmonté : il est pour Descartes aussi vain de sonder cet abîme-là que de penser l'espace de l'âme et la profondeur du visible. Sur tous ces sujets, nous sommes disqualifiés par position. Tel est ce secret d'équilibre cartésien : une métaphysique qui nous donne des raisons décisives de ne plus faire de métaphysique, valide nos évidences en les limitant, ouvre notre pensée sans la déchirer.

Secret perdu, et, semble-t-il, à jamais : si nous retrouvons un équilibre entre la science et la philosophie, entre nos modèles et l'obscurité du « il y a », il faudra que ce soit un nouvel équilibre. Notre science a rejeté aussi bien les justifications que les restrictions de champ que lui imposait Descartes. Les modèles qu'elle invente, elle ne prétend plus les déduire des attributs de Dieu. La profondeur du monde

العالم الموجود وعمق الله الذى لا يسبر غوره لم يعودا يبطنان سطحية الفكر «المصاغ فنيا». إن محاولة الدوران بطريق الميتافيزيقا ، التى قام بها ديكارت مع ذلك مرة واحدة فى حياته ، يتخلى عنها العلم: فالعلم يمضى من حيث كانت نقطة وصوله. والتفكير الإجرائى يدعى لنفسه باسم علم النفس مجال الصلة مع نفسه ومع العالم الموجود الذى كان ديكارت يحتفظ به لتجربة عمياء ولكنها غير قابلة للرد. إنه تفكير معاد أساسيا للفلسفة بوصفها تفكيرا متصلا بموضوعه ، وإذا اهتدى إلى معنى لهذه الصلة ، فإن ذلك سيكون بواسطة المغالاة فى انطلاقه ، عندما يرتأى فجأة ، بعد أن يكون قد أدخل كل أنواع الأفكار التى تنبع بالنسبة لديكارت من التفكير المختلط - الكيف ، والبنية اللاموجّهة، وتضامن الملاحظ مع الموضوع الملاحَظ - أننا لا نستطيع أن نتحدث باختصار عن كل هذه الموجودات بوصفها مشيدة. وفى انتظار ذلك، تصمد الفلسفة فى مقابل هذا التفكير وتتوغل فى هذا البعد عن المركب

existant et celle du Dieu insondable ne viennent plus doubler la platitude de la pensée « technicisée ». Le détour par la métaphysique, que Descartes avait tout de même fait une fois dans sa vie, la science s'en dispense : elle part de ce qui fut son point d'arrivée. La pensée opérationnelle revendique sous le nom de psychologie le domaine du contact avec soi-même et avec le monde existant que Descartes réservait à une expérience aveugle, mais irréductible. Elle est fondamentalement hostile à la philosophie comme pensée au contact, et, si elle en retrouve le sens, ce sera par l'excès même de sa désinvolture, quand, ayant introduit toutes sortes de notions qui pour Descartes relèveraient de la pensée confuse — qualité, structure scalaire, solidarité de l'observateur et de l'observé — elle s'avisera soudain qu'on ne peut sommairement parler de tous ces êtres comme de *constructa*. En attendant, c'est contre elle que la philosophie se maintient, s'enfonçant dans cette dimension du composé

من النفس والجسم وعن العالم الموجود ، وعن الوجود السحيق الذى فتحه ديكارت وأعاد إغلاقه على الفور. إن علمنا وفلسفتنا هما نتيجتان للديكارتية مطابقتان لها وغير مطابقتين لها ، إنهما وحشان متولدان عن تقطيع الديكارتية.

لا يبقى على فلسفتنا سوى أن تشرع فى فحص العالم الفعلى. إننا المركب من النفس والجسم ، فينبغى إذن أن تكون هناك فكرة عن ذلك: فديكارت مدين لهذه المعرفة عن الموقع أو الموقف فيما يقوله عن المركب أو ما يقوله أحيانا عن حضور الجسم «فى مقابل النفس» ، أو عن حضور العالم الخارجى «فى طرف» أيدينا. هنا لا يعود الجسم وسيلة للرؤية واللمس ، ولكنه حيث تكون مودعة. وبدلاً من أن تكون أعضاؤنا أدوات ، فإن أدواتنا بالعكس هى التى تكون أعضاء مضافة. ولم يعد المكان هو ذلك الذى يتحدث عنه كتاب انكسار الضوء ، شبكة من العلاقات بين الموضوعات ، على نحو ما يراها شخص ثالث شاهد على رؤيتى ،

d'âme et de corps, du monde existant, de l'Être abyssal que Descartes a ouverte et aussitôt refermée. Notre science et notre philosophie sont deux suites fidèles et infidèles du cartésianisme, deux monstres nés de son démembrement.

Il ne reste à notre philosophie que d'entreprendre la prospection du monde actuel. Nous *sommes* le composé d'âme et de corps, il faut donc qu'il y en ait une pensée : c'est à ce savoir de position ou de situation que Descartes doit ce qu'il en dit, ou ce qu'il dit quelquefois de la présence du corps « contre l'âme », ou de celle du monde extérieur « au bout » de nos mains. Ici le corps n'est plus moyen de la vision et du toucher, mais leur dépositaire. Loin que nos organes soient des instruments, ce sont nos instruments au contraire qui sont des organes rapportés. L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision,

أو عالم هندسة يعيد تشييدها ويحلق فوقها ، إنما هو مكان محسوب ابتداء مني بوصفي نقطة أو درجة صفر من المكانية. فأنا لا أراه حسب غلافه الخارجي ، وإنما أحياه من الداخل ، فأنا مضوى فيه. وبعد كل شيء فإن العالم حولي وليس أمامي. ويتم الاهتداء إلى الضوء كفعل عن بعد ، ولا نعود نرده إلى فعل التماس ، أو بعبارة أخرى نتصوره على نحو ما يمكن أن يكون بالنسبة لأولئك الذين لا يرون فيه. إن الرؤية تستعيد قوتها الأساسية على الإظهار وعلى الإبانة أكثر منها ذاتها. وبما أنه يقال لنا إن قليلا من الحبر يكفي لأن يجعلنا نرى غابات وعواصف ، فينبغي على الرؤية أن تكون حاصلة على خيالها هي. ومفارقتها لم تعد موكولة إلى عقل قاريء من شأنه أن يقرأ تأثيرات الضوء - الشيء على الدماغ ، الأمر الذي كان يعمله بالمثل لو لم يكن قد سكن جسما على الإطلاق. إن الأمر لم يعد يتعلق بالحديث عن المكان وعن النور ، وإنما أن نجعل المكان والنور الموجودين هنا يتكلمان. وهي مسألة لن تنتهي بما أن الرؤية التي تتجه إليها هذه المسألة هي

ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi. La lumière est retrouvée comme action à distance, et non plus réduite à l'action de contact, en d'autres termes conçue comme elle peut l'être par ceux qui n'y voient pas. La vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même. Et puisqu'il nous est dit qu'un peu d'encre suffit à faire voir des forêts et des tempêtes, il faut qu'elle ait *son* imaginaire. Sa transcendance n'est plus déléguée à un esprit lecteur qui déchiffre les impacts de la lumière-chose sur le cerveau, et qui le ferait aussi bien s'il n'avait jamais habité un corps. Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. Question interminable, puisque la vision à laquelle elle s'adresse est

نفسها سؤال. وجميع الأبحاث التى كنا نعتقد أنها مقفلة تنفتح من جديد. ما هو العمق ، وما هو النور ، ما هى ماهيتهما - ماهما ، لا بالنسبة إلى العقل الذى ينقطع عن الجسم وإنما بالنسبة إلى العقل الذى قال عنه ديكارت إنه .منتشر فى الجسم - وأخيرا ليس فحسب بالنسبة للعقل ، وإنما بالنسبة لذاتهما ، بما أنهما ينفذان إلينا ويضماننا إليهما؟

بيد أن هذه الفلسفة التى ينبغى إقامتها ، هى التى تحرك المصور لا عندما يعبر عن آراء عن العالم ، وإنما فى اللحظة التى تصبح فيها رؤيته إماءة ، وعندما ، كما يقول سيزان ، «يفكر بالتصوير»(١٨).

---

(١٨) ب. دوريفال ، بول سيزان ، طبعة ب. تيسنيه ، باريس ، ١٩٤٨: سيزان من خطاباته وشهوده ، ص ١٠٣ وما يليها.

elle-même question. Toutes les recherches que l'on croyait closes se rouvrent. Qu'est-ce que la profondeur, qu'est-ce que la lumière, τί τὸ ὄν — que sont-ils, non pas pour l'esprit qui se retranche du corps, mais pour celui dont Descartes a dit qu'il y était répandu — et enfin non seulement pour l'esprit, mais pour eux-mêmes, puisqu'ils nous traversent, nous englobent?

Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand pas il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture [18] ».

18. B. DORIVAL, *Paul Cézanne*, éd. P. Tisné, Paris, 1948 : Cézanne par ses lettres et ses témoins, pp. 103 et s.

٤

كـــل التاريخ الحديث عن التصوير ، وجهده للتخلص من نزعة الوهم ولاكتساب أبعاده الخاصة إنما له دلالة ميتافيزيقية. ولا يمكن أن تكون المسألة مسألة إثبات ذلك. وليس هذا لأسباب مستمدة من حدود الموضوعية فى التاريخ ، وللتعدد الذى لا مفر منه في التفسيرات ، الأمر الذى يمنع أن نربط فلســـفة بحـــدث: فالميتـــافيزيقا التى نفكـــر فيها ليست مجموعـــة مـــن الأفكـــار المنفصلـــة نبحث عن تبريـــراتها الاســـتنباطية فـــى المحسوس. ويوجـــد فى لب الواقـــع العـــارض بنيـــة للحـــدث ، وقيـــمـــة خاصـــة للســـيناريـــو

IV

Toute l'histoire moderne de la peinture, son effort pour se dégager de l'illusionnisme et pour acquérir ses propres dimensions ont une signification métaphysique. Il ne peut être question de le démontrer. Non pour des raisons tirées des limites de l'objectivité en histoire, et de l'inévitable pluralité des interprétations, qui interdirait de lier une philosophie et un événement : la métaphysique à laquelle nous pensons n'est pas un corps d'idées séparées pour lequel on chercherait des justifications inductives dans l'empirie — et il y a dans la chair de la contingence une structure de l'événement, une vertu propre du scénario qui

لا يعوقان كثرة التفسيرات ، بل هما سببها العميق ، ويجعلان منه موضوع بحث مستديم عن الحياة التاريخية ويكون لهما الحق فى نظام فلسفي. وبمعنى من المعانى إن كل ما أمكن قوله وما سيقال عن الثورة الفرنسية ، قد كان دائما ، وهو منذ الآن فيها ، في هذه الموجة التى ارتسمت على قاع الوقائع الجزئية بما فيها من زبد الماضى وقمة المستقبل ، ويبقى دائما أننا إذ ننظر على نحو أفضل كيف قامت الثورة فإننا نتخذ عنها وسوف نتخذ تمثلات جديدة. أما فيما يختص بتاريخ الأعمال الفنية ، فعلى أى حال ، إذا كانت أعمالا عظيمة ، يكون المعنى الذى نعطيه لها بعد فوات الأوان صادرا عنها. إن العمل الفنى نفسه هو الذى فتح المجال الذى كان يظهر منه فى يوم آخر ، أنه هو الذى يتحول ويصبح ما يتلو ، والتفسيرات المتجددة التى لا تنتهى والتى يحتملها بحق لا تغيره إلا فى ذاته ، وإذا كان المؤرخ يهتدى تحت المحتوى الظاهر إلى فائض المعنى وكثافته ، فإن

n'empêchent pas la pluralité des interprétations, qui même en sont la raison profonde, qui font de lui un thème durable de la vie historique et qui ont droit à un statut philosophique. En un sens, tout ce qu'on a pu dire et qu'on dira de la Révolution française a toujours été, est dès maintenant en elle, dans cette vague qui s'est dessinée sur le fond des faits parcellaires avec son écume de passé et sa crête d'avenir, et c'est toujours en regardant mieux *comment elle s'est faite* qu'on en donne et qu'on en donnera de nouvelles représentations. Quant à l'histoire des œuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu'on leur donne après coup est issu d'elles. C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se* métamorphose et *devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la

السياق الذى كان يعد له مستقبلا طويلا ، وهذا الأسلوب النشيط للوجود ، وهذه الإمكانية التى يكشف عنها فى العمل الفنى ، وهذا التوقيع الذى يجده فيه ، كل ذلك يؤسس تأملا فلسفيا. بيد أن هذا العمل يتطلب دراية طويلة بالتاريخ. وينقصنا كل شيء لأجل القيام به ، تنقصنا الخبرة والمجال. وإنما فحسب بما أن قوة الأعمال الفنية أو قدرتها على التوليد تفوق كل علاقة إيجابية للعلية والتتابع ، فمن حق الإنسان الذى تعوزه الخبرة ، إذ يترك ذكرى بعض اللوحات وبعض الكتب تتكلم ، أن يقول كيف يتداخل التصوير فى تأملاته ويحجز الشعور الذى لديه عن تنافر عميق وعن تبديل فى العلاقات بين الإنسان والوجود ، وذلك عندما يواجه على نحو متكتل بين عالم من الأفكار الكلاسيكية وبين أبحاث التصوير الحديث. إنه نوع من التاريخ بطريق التماس ، الذى ربما لا يخرج عن حدود شخص ، والذى مع ذلك يدين بكل شيء إلى مخالطة الآخرين ...

texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique. Mais ce travail demande une longue familiarité avec l'histoire. Tout nous manque pour l'exécuter, et la compétence, et la place. Simplement, puisque la puissance ou la générativité des œuvres excède tout rapport positif de causalité et de filiation, il n'est pas illégitime qu'un profane, laissant parler le souvenir de quelques tableaux et de quelques livres, dise comment la peinture intervient dans ses réflexions et consigne le sentiment qu'il a d'une discordance profonde, d'une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être, quand il confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne. Sorte d'histoire par contact, qui peut-être ne sort pas des limites d'une personne, et qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres...

يقول جياكومتى[19]: «أنا أعتقد أن سيزان كان يبحث عن العمق طوال حياته». ويقول روبير ديلوناى: «إن العمق هو الإلهام الحديث»[20]. فبعد أربعة قرون من «الحلول» التى قدمها عصر النهضة وبعد ثلاثة قرون من ديكارت ، يبقى العمق شيئا جديدا ، وهو يتطلب أن نبحث عنه ، لا «مرة واحدة فى الحياة» ، وإنما طيلة الحياة. ولا يمكن أن يتعلق الأمر بتلك المسافة الخالية من الغموض التى أراها من طائرة بين الأشجار القريبة والبعيدة. ولا كذلك بموارة الأشياء الواحد بواسطة الآخر وهو ما يمثله لى بحيوية الرسم المنظورى: فهذان المنظران واضحان وضوحا شديدا ولا يثيران أى إشكالات. أما ما يشكل لغزا فهو ارتباطهما، وما يكون بينهما – ذلك أنى أرى الأشياء كلا فى موضعه لأن كلا منها يدارى الآخر – ، أى أنها تكون مزاحمة أمام نظرتى بالضبط لأن كل منها يكون فى محله.

(١٩) ج. شاربونيه ، المصدر المذكور ، ص ١٧٦.
(٢٠) ر. ديلوناى ، الطبعة المذكورة ، ص ١٠٩.

« Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie », dit Giacometti [19], et Robert Delaunay : « La profondeur est l'inspiration nouvelle [20]. » Quatre siècles après les « solutions » de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas « une fois dans sa vie », mais toute une vie. Il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrais d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif : ces deux vues sont très explicites et ne posent aucune question. Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles — c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre —, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu.

19. G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 176.
20. R. Delaunay, *éd. cit.*, p. 109.

إن ما يشكل لغزا هو خارجيتها المعلومة فى تغطيتها وتبعيتها المتبادلة في استقلالها.ولن نستطيع أن نقول عن العمق مفهوما بهذا المعنى إنه «بعد ثالث». أولاً لأنه لو كان بعدا لكان بالأحرى الأول: فليست هناك أشكال أو مستويات محددة إلا اذا عينّا على أى مسافة منى توجد أجزاؤها المختلفة. ولكن البعد الأول والذى يحتوى على الأبعاد الأخرى ليس بعدا ، على الأقل بالمعنى المألوف عن علاقة معينة نقيس بحسبها. إن العمق مفهوما بهذا المعنى هو بالأحرى تجربة قابلية الأبعاد لأن تنقلب ، هو تجربة «محل» شامل حيث يكون كل شيء في وقت واحد ، وحيث يكون الارتفاع والعرض والمسافة مجردات منه ، هو تجربة حيز الكتلة الذى نعبر عنه فى كلمة واحدة بقولنا عن شيء إنه قائم هنا. فعندما يبحث سيزان عن العمق فهو إنما يبحث عن هذا الانفجار للوجود ، وهو كائن فى جميع أنماط المكان ، كما يوجد بالمثل فى الشكل. إن سيزان يعرف مقدماً ما ستعيد التكعيبية قوله: وهو أن

C'est leur extériorité connue dans leur enveloppement et leur dépendance mutuelle dans leur autonomie. De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est « troisième dimension ». D'abord, si elle en était une, ce serait plutôt la première : il n'y a de formes, de plans définis que si l'on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties. Mais une dimension première et qui contient les autres n'est pas une dimension, du moins au sens ordinaire *d'un certain rapport* selon lequel on mesure. La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une « localité » globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là. Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Être qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace, dans la forme aussi bien. Cézanne sait déjà ce que le cubisme redira : que la

الشكل الخارجي أو الغلاف هو أمر ثانوى مشتق ، وأنه ليس ما يجعل شيئا ما يتخذ شكلا ، وأنه ينبغى تحطيم هذه القوقعة من المكان وكسر هذا الإناء . وأن نصور بدلًا منها ، وإنما نصور ماذا؟ هل نصور مكعبات وكرات ومخروطات ، كما قال سيزان مرة؟ هل نصور أشكالًا خالصة لها نفس جمود ما يمكن تحديده بواسطة قانون داخلي للبناء ، ومن شأنها ، معا ، خطوط الشيء أو تفاصيله ، أن تدعه يظهر بينها كوجه بين عيدان القصب؟ إن هذا يعنى أننا نضع من ناحية جمود الوجود ومن ناحية أخرى تنوعه. لقد قام سيزان بعمل تجربة من هذا النوع في منتصف حياته الفنية. فقد ذهب مباشرة إلى الجامد وإلى المكان . وتبين أن الأشياء فى هذا المكان ، سواء أكان غلبة أم خاويا أكثر سعة مما ينبغى ، تبدأ فى التحرك لونا ضد لون ، وفى تبديل ظلال ألوانها المتقلبة(٢١). وإذن فيتخلى الحجم عن المكان وعن المحتوى معا. والمشكلة

---

(٢١) ف. نوفوتنى ، سيزان ونهاية المنظور العلمى ، فيينا ١٩٣٨.

forme externe, l'enveloppe, est seconde, dérivée, qu'elle n'est pas ce qui fait qu'une chose prend forme, qu'il faut briser cette coquille d'espace, rompre le compotier — et peindre, à la place, quoi? Des cubes, des sphères, des cônes, comme il l'a dit une fois? Des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne, et qui, toutes ensemble, traces ou coupes de la chose, la laissent apparaître entre elles comme un visage entre des roseaux? Ce serait mettre la solidité de l'Être d'un côté et sa variété de l'autre. Cézanne a déjà fait une expérience de ce genre dans sa période moyenne. Il a été droit au solide, à l'espace — et constaté que dans cet espace, boîte ou contenant trop large pour elles, les choses se mettent à bouger couleur contre couleur, à moduler dans l'instabilité [21]. C'est donc ensemble qu'il faut chercher l'espace et le contenu. Le pro-

21. F. NOVOTNY, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, 1938.

تصبح عامة ، فلا تعود فحسب مشكلة المسافة والخط والشكل ، وإنما هى كذلك مشكلة اللون.

يقول سيزان بلغة الجِرَفى الرائعة عن الوجود التى كان يحب كلى أن يوردها(٢٢) «إن اللون هو الموضع الذى يلتقى فيه دماغنا والكون». ولصالحه ينبغى أن نفجر الشكل - المنظر. فالأمر إذن لا يتعلق بالألوان ، أو «بمظهر ألوان الطبيعة»(٢٣)، وإنما يتعلق بالبعد الخاص باللون ، ذلك الذى يخلق بذاته ولنفسه هويات ، وفوارق ، وسياقا ، ومادية ، وشيئا ما ... ومع ذلك فمن المحتم أنه لا توجد طريقة لعمل المرئى ، وليس اللون وحده بأكثر من المكان طريقة لعمل المرئى. إن العودة إلى اللون يتم بفضلها إجتذابنا أقرب قليلا إلى «قلب الأشياء»(٢٤). لكنها أبعد من اللون -

(٢٢) و. جروهمان ، بول كلى ، ترجمة فرنسية باريس ١٩٥٤ ، ص ١٤١.
(٢٣) ر. ديلوناى ، المصدر المذكور ، ص ١١٨.
(٢٤) ب.كلى ، أنظر يومياته ، ترجمة فرنسية ب. كلوسوفسكى ، باريس ١٩٥٩.

blème se généralise, ce n'est plus seulement celui de la distance et de la ligne et de la forme, c'est aussi bien celui de la couleur.

Elle est « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent », dit-il dans cet admirable langage d'artisan de l'Être que Klee aimait à citer[22]. C'est à son profit qu'il faut faire craquer la forme-spectacle. Il ne s'agit donc pas des couleurs, « simulacre des couleurs de la nature[23] », il s'agit de la dimension de couleur, celle qui crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose... Pourtant décidément il n'y a pas de recette du visible, et la seule couleur pas plus que l'espace n'en est une. Le retour à la couleur a le mérite d'amener un peu plus près du « cœur des choses[24] » : mais il est au-delà de la couleur-

22. W. GROHMANN, *Paul Klee*, trad. fr. Paris, 1954, p. 141.

23. R. DELAUNAY, *éd. cit.*, p. 118.

24. P. KLEE, voir son *Journal*, trad. fr .P. Klossowski, Paris, 1959.

الغلاف كما أنها أبعد من المكان ـ الغلاف . إن صورة فالييه توزع بمهارة بين ألوان الأشياء البيضاء ، ووظيفة هذه الألوان منذ ذلك الحين هى أن تشكل وتفصل موجودا أكثر عمومية من الموجود ـ الأصفر أو الموجود ـ الأخضر أو الموجود ـ الأزرق ـ مثلما فى صور الألوان المائية فى السنوات الأخيرة ، فإن المكان ، الذى كنا نعتقد أنه البينة ذاتها وأن بخصوصه على الأقل لا يوضع السؤال أين ، يشع حول مستويات لا يمكن تحديدها فى أى محل «تنضيداً للأسطح الشفافة» و «حركة طافية لمستويات اللون التى تتطابق وتتقدم وتتراجع»(٢٥).

وكما نرى لا يتعلق الأمر بإضافة بعد إلى بعدى اللوحة ، أو تنظيم وهم أو إدراك حسى بغير موضوع يكون الإتقان فيه أن يشبه بقدر الإمكان الرؤية التجريبية. إن العمق التصويرى (وكذلك الارتفاع والعرض المصورين) لا

(٢٥) جورج شميت ، صور الألوان المائية لسيزان ، ص ٢١.

enveloppe comme de l'espace-enveloppe. Le *Portrait de Vallier* ménage entre les couleurs des blancs, elles ont pour fonction désormais de façonner, de découper un être plus général que l'être-jaune ou l'être-vert ou l'être-bleu — comme dans les aquarelles des dernières années, l'espace, dont on croyait qu'il est l'évidence même et qu'à son sujet du moins la question *où* ne se pose pas, rayonne autour de plans qui ne sont en nul lieu assignable, « superposition de surfaces transparentes », « mouvement flottant de plans de couleur qui se recouvrent, qui avancent et qui reculent [25] ».

Comme on voit, il ne s'agit plus d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile, d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que possible à la vision empirique. La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent

25. Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, p. 21.

نعلم من أين تأتي وتستقر على دعامة وتنبت فيها. ورؤية المصور لا تعود نظرة تطل على خارج ، أو علاقة «فيزيقية - بصرية»[٢٦] فحسب مع العالم. فالعالم لم يعد أمامه بطريق التمثيل: وإنما بالأحرى المصور هو الذى يُولَد في الأشياء كأنه بطريق التركيز ومجيء المرئى إلى ذاته ، واللوحة فى نهاية الأمر لا تتعلق بأى شيء كان بين الأشياء التجريبية إلا بشرط أن تكون أولا «ذاتية التشخيص» ؛ إنها ليست مشهداً لشيء ما إلا بكونها «منظرأللاشيء»[٢٧]، ويشقها «جلد الأشياء»[٢٨] لتبين كيف تكون الأشياء أشياء وكيف يكون العالم عالما. لقد كان أبولينير* يقول بأنه يوجد فى قصيدة الشعر جملا لا يبدو أنها قد خُلقت ، وإنما يبدو أنها قد صاغت نفسها، وكان هنرى ميشو يقول إن ألوان كلى أحيانا تبدو مولودة

---

(٢٦) ب. كلى ، المصدر المذكور.

(٢٧) ش.سب.برو ، استطيقا التجريد ، باريس ١٩٥٩ ، ص ٨٦ ، ٩٩.

(٢٨) هنرى ميشو ، مغامرات الخطوط.

* شاعر فرنسي (١٨٨٠ - ١٩١٨) ، بولندي المولد ، مهدت آثاره لظهور السريالية.

on ne sait d'où se poser, germer sur le support. La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, relation « physique-optique[26] » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif »; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien[27] », en crevant la « peau des choses[28] » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases qui ne semblent pas avoir été *créées*, qui semblent s'être *formées*. Et Henri Michaux que quelquefois les couleurs de Klee semblent nées

26. P. Klee, *op. cit.*
27. Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, Paris, 1959, pp. 86 et 99.
28. Henri Michaux, *Aventures de lignes.*

ببطء على قماش اللوحة وصادرة من قاع أصلى ، «ومنتشرة إلى الواجهة»[٢٩] كالجنزار أو العفونة. إن الفن ليس تشييدا أو اصطناعاً أو علاقة بارعة مع مكان ومع عالم من الخارج. إنه حقيقة «الصرخة اللاملفوظة» التى يتحدث عنها هرمس المثلث بالعظمة ، «والتى كانت تبدو أنها صوت النور». وما أن يكون هناك فن حتى يوقظ فى الرؤية العادية قوى نائمة ، وسرا للوجود السابق. فعندما أرى خلال سمك الماء البلاط فى قاع الحوض ، فإننى لا أراه بالرغم من الماء والانعكاسات ، إننى أراه بالضبط خلالهما وبواسطتهما. وإذا لم تكن توجد هذه الالتواءات وهذه الخطوط للشمس ، وإذا كنت أرى بغير هذا الجسد هندسة البلاط ، فإننى عندئذ أكف عن أن أراه كما هو وحيث هو ، أى: أبعد من أى محل مطابق. إن الماء ذاته ، أو القوة المائية ، أو العنصر الشرابى واللماع ، لا أستطيع أن أقول إنه فى المكان: وهو ليس

(٢٩) هنرى ميشو ، نفس المصدر.

lentement sur la toile, émanées d'un fond primordial, « exhalées au bon endroit[29] » comme une patine ou une moisissure. L'art n'est pas construction, artifice, rapport industrieux à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ». Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est pas

29. Henri MICHAUX, *ibid.*

فى محل آخر ، ولكنه ليس فى الحوض. إنه يقطنه ، إنه يكتسب ماديته فيه، وهو ليس محويا فيه، وإذا رفعت عينى نحو حاجز من شجر السرو حيث تلعب شبكة الانعكاسات ، لا أستطيع أن أتبين أن الماء يزوره أيضا ، أو على الأقل يبعث فيه ماهيته الفعاله والحية. إن هذا الإحياء الداخلى ، وهذا الإشعاع للمرئى هو ما يبحث عنه المصور تحت اسم العمق والمكان واللون.

وعندما نفكر فى ذلك فإن من الوقائع المذهلة أن كثيرا ما يقوم أيضا المصور الممتاز بعمل رسم ممتاز أو نحت ممتاز. وبما أن وسائل التعبير لا يمكن مقارنتها ولا كذلك الإيماءات ، فإن هذا دليل على أن ثمة نسقا من التعادلات ، أو لوغوس من الخطوط والضياء والألوان والنتوءات والكتل ، أو عرضاً للوجود الكلى بغير تصور. إن جهد التصوير الحديث لم يحتو على الاختيار بين الخط واللون ، أو حتى بين تشخيص الأشياء وخلق العلامات بقدر ما احتوى على مضاعفة أنساق التعادلات أو قطـع التحـامها مـع غـلاف

ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur.

Quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bon dessin ou de bonne sculpture. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalences, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'Être universel. L'effort de la peinture moderne n'a pas tant consisté à choisir entre la ligne et la couleur, ou même entre la figuration des choses et la création de signes, qu'à multiplier les systèmes d'équivalences, à rompre leur adhérence à l'enveloppe

الأشياء ، الأمر الذى يمكن أن يتطلب أن نخلق مواداً جديدة أو وسائل جديدة للتعبير ، ولكنه يتم أحيانا بإعادة فحص ما كان موجودا منها من قبل وإعادة توظيفه. فقد كان هناك مثلا تصور عادى عن الخط بوصفه صفة موجبة وخاصية للموضوع فى ذاته. فهو محيط التفاحة أو حد الحقل المحروث والمرج باعتبارهما حاضرين فى العالم ، وهما منقطان حيث لا يكون على القلم أو الفرشة سوى أن يمر عليهما. إن هذا الخط قد أنكره التصوير الحديث كله ، والأرجح أن التصوير كله قد أنكره ، بما أن فينشى قد تحدث فى رسالة فى التصوير عن «الكشف فى كل موضوع ... عن الأسلوب الخاص الذى يتجه به خلال كل امتداده ... خط معين متعرج هو بمثابة محوره المولـــد[٣٠]». وكل من رافيسون وبرجسون قد شعر بأن ثمة شيئا مهما دون أن يجرؤا على أن يفسرا الوحى حتى النهاية.

---

(٣٠) رافيسون ، ذكره هـ. برجسون ، حياة رافيسون وعمله فى الفكر والمتحرك ، باريس ١٩٣٤. (ورد فى صفحة ٢٩٢ من هذه الطبعة).

des choses, ce qui peut exiger qu'on crée de nouveaux matériaux ou de nouveaux moyens d'expression, mais se fait quelquefois par réexamen et réinvestissement de ceux qui existaient déjà. Il y a eu par exemple une conception prosaïque de la ligne comme attribut positif et propriété de l'objet en soi. C'est le contour de la pomme ou la limite du champ labouré et de la prairie tenus pour présents dans le monde, pointillés sur lesquels le crayon ou le pinceau n'auraient plus qu'à passer. Cette ligne-là est contestée par toute la peinture moderne, probablement par toute peinture, puisque Vinci dans le *Traité de la Peinture* parlait de « découvrir dans chaque objet... la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue... une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur [30] ». Ravaisson et Bergson ont senti là quelque chose d'important sans oser déchiffrer jusqu'au bout l'oracle.

30. Ravaisson, cité par H. Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, dans *La Pensée et le mouvant*, Paris, 1934.

إن برجسون لا يبحث عن «التلوى الفردى» إلا عند الكائنات الحية ، وهو يقول بوجل شديد إن الخط المموج «يمكن ألا يكون واحدا من الخطوط المرئية للشكل» ، وأنه «ليس هنا أكثر من كونه هناك »ومع ذلك «يعطى مفتاح كل شيء»(٣١). إن برجسون على عتبة هذا الاكتشاف الأخاذ ، الذى هو مألوف من قبل لدى المصورين ، وهو أنه لا توجد خطوط مرئية فى ذاتها ، وأنه لا محيط التفاحة ولا حد الحقل والمرج موجود هنا أو هناك ، وأن هذه الخطوط تكون دائما على هذا الجانب أو ذاك من النقطة التى ننظر إليها ، دائما بين أو خلف ما نثبّته ، تشير إليها الأشياء أو تتضمنها ، بل حتى تتطلبها بإلحاح ، ولكنها هى ذاتها ليست أشياء. لقد كان المفروض أنها تحيط التفاحة أو المرج ، ولكن التفاحة والمرج «تتشكل» بذاتها وتهبط فى المرئى كما لو كانت آتية من عالم - خلفي سابق على المكان ... ولكن إنكار الخط الاعتيادى لا يستبعد إطلاقا كل

---

(٣١) هـ. برجسون ، نفس المصدر ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ (أرقام الصفحات الصحيحة هى ٢٩٣ - ٢٩٤)

Bergson ne cherche guère le « serpentement individuel » que chez les êtres vivants, et c'est assez timidement qu'il avance que la ligne onduleuse « peut n'être aucune des lignes visibles de la figure », qu'« elle n'est pas plus ici que là » et pourtant « donne la clef de tout [31] ». Il est sur le seuil de cette découverte saisissante, déjà familière aux peintres, qu'il n'y a pas de lignes visibles en soi, que ni le contour de la pomme, ni la limite du champ et de la prairie n'est ici ou là, qu'ils sont toujours en deçà ou au-delà du point où l'on regarde, toujours entre ou derrière ce que l'on fixe, indiqués, impliqués, et même très impérieusement exigés par les choses, mais non pas choses eux-mêmes. Ils étaient censés circonscrire la pomme ou la prairie, mais la pomme et la prairie « se forment » d'elles-mêmes et descendent dans le visible comme venues d'un arrière-monde préspatial... Or la contestation de la ligne prosaïque n'exclut nullement toute

31. H. BERGSON, *ibid.*, pp. 264-265.

خط للمصور كما ربما اعتقد الانطباعيون. فليست المسألة سوى أن نحرر هذا الخط ، وأن نجعل قوته المشيِّدَة تحيا من جديد ، ونحن نراه يظهر من جديد وينتصر من غير أى تناقض عند مصورين مثل كلى أو مثل ماتيس اللذين آمنا أكثر من أى شخص باللون. لأن الخط من الآن فصاعدا ، حسب عبارة كلى ، لم يعد يقلد المرئى ، إنما «يجعل الشيء مرئيا» ، إنه الرسم التصميمى لتكوّن الأشياء. وربما لم يحدث أبدا قبل كلى أن أحدا «ترك خطا يحلم»(٣٢). إن بداية الخط تؤسس وتقيم مستوى معينا أو نمطا لما هو خطى ، وأسلوبا معينا للخط لكى يكون ولكى يصير خطا ، أو «يمضى خطا»(٣٣). وبالارتباط معها يكون لكل انعطاف تال قيمة محيدة ، ويصبح علاقة للخط مع ذاته ، ويشكل حادثة وقصة ومعنى للخط ، حسبما ينحرف أبعد أو أقرب ، أسرع أو أقل سرعة ، أكثر أو أقل دقة. وهو إذ يسلك فى المكان ، فإنه مع ذلك يَقْرِضُ

---

(٣٢) و (٣٣) هـ. ميشو ، نفس المصدر.

ligne de la peinture comme peut-être les Impressionnistes l'ont cru. Il n'est question que de la libérer, de faire revivre son pouvoir constituant, et c'est sans aucune contradiction qu'on la voit reparaître et triompher chez des peintres comme Klee ou comme Matisse qui ont cru plus que personne à la couleur. Car désormais, selon le mot de Klee, elle n'imite plus le visible, elle « rend visible », elle est l'épure d'une genèse des choses. Jamais peut-être avant Klee on n'avait « laissé rêver une ligne[32] ». Le commencement du tracé établit, installe un certain niveau ou mode du linéaire, une certaine manière pour la ligne d'être et de se faire ligne, « d'aller ligne[33] ». Par rapport à lui, toute inflexion qui suit aura valeur diacritique, sera un rapport à soi de la ligne, formera une aventure, une histoire, un sens de la ligne, selon qu'elle déclinera plus ou moins, plus ou moins vite, plus ou moins subtilement.

Cheminant dans l'espace, elle ronge cepen-

32 et 33. H. Michaux, *id.*

المكــان الاعتيادى والأجزاء المتخارجة ، ويبسط أسلوبا للامتداد بنشاط فى المكان الذى يمتد كالوتر تحت مكانية الشيء كما يمتد تحت مكانية شجرة تفاح أو رجل. إن المصور ، لمجرد أن يعطى المحور المولّد لرجل ، كما يقول كلى ، «يكون فى حاجة إلى شبكة من الخطوط فى هذه النقطة المعقدة بحيث لا يعود الأمر مسألة تمثيل بدائى حقيقة[٣٤]». وسواء يقرر عندئذ ، مثل كلى ، أن يتمسك بصرامة بمبدأ تكوين المرئى ومبدأ التصوير الأساسى الغير مباشر ، أو المطلق ، كما كان يقول كلى - موكلا للعنوان أن يتولى الإشارة بطريق اسمه العادى إلى الموجود المشيد هكذا ، لكى يترك الصورة تعمل على وجه خالص أكثر بوصفها صورة - أم بالعكس يعتقد ، مثل ماتيس فى رسوماته ، فى إمكان أن يضع فى خط وحيد الإشارة الاعتيادية للموجود ، والعملية البكمــاء الــتى تكوّن فيه الطراوة أو الجمـــود

(٣٤) و. جروهمان ، كلى ، المصدر المذكور ، ص ١٩٢

dant l'espace prosaïque et le *partes extra partes*, elle développe une manière de s'étendre activement dans l'espace qui sous-tend aussi bien la spatialité d'une chose que celle d'un pommier ou d'un homme. Simplement, pour donner l'axe générateur d'un homme, le peintre, dit Klee, « aurait besoin d'un lacis de lignes à ce point embrouillé qu'il ne saurait plus être question d'une représentation véritablement élémentaire[34] ». Qu'il décide alors, comme Klee, de se tenir rigoureusement au principe de la genèse du visible, de la peinture fondamentale, indirecte, ou comme Klee disait, absolue — confiant au *titre* le soin de désigner par son nom prosaïque l'être ainsi constitué, pour laisser la peinture fonctionner plus purement comme peinture — ou qu'au contraire, comme Matisse dans ses dessins, il croie pouvoir mettre dans une ligne unique et le signalement prosaïque de l'être, et la sourde opération qui compose en lui la mollesse ou l'inertie

34. W. GROHMANN, *Klee*, *op. cit.*, p. 192.

والقـوة لكى تشـيده عاريـا ، وجهـا كان أم وردة ، فإنـه ليس ثمـة فارق كبيـر بين الاعتقـادين. إن هنـاك ورقتيـن من أوراق شـجرة الآس البـرى رسـمهما كلـى بأسلوب تشـخيصى إلى أقصـى حـد ، ويشـق جـدا تبينهـما أول الأمـر ، ويظلان حـتى النهاية مهـولـين عجيبيـن ، ولهمـا طابع الأشـباح بسبب «الدقة». ونساء ماتيـس (لنتذكـر سخريات المعاصـرين) لم تكن مباشـرة نسـاء ، وإنمـا أصبحـت نسـاء: فماتيـس هو الذى عرفـنا أن نـرى محيطاتـها ، لا بالأسـلوب «الفيزيقـى - البصرى» ، وإنمـا كتعاريـق الأوراق ، أو كمحـاور لنسق من الفعاليـة والانفعاليـة الجسـديين. إن الخـط ، سواء أكان مشـخصا أم لا ، فإنه علـى أى حـال لم يعـد تقليدا للأشـياء أو شيئا. إنـه نوع من عدم التوازن مراعـى فى حيادية الـورق الأبيض ، إنه ثقب معـين معمـول فـى الفـى ذاتـه ، أو فـراغ مشيد ، تبيّـن بصـدده تماثيـل مور بطريقـة حاسـمة أنه يحمـل الإيجابيـة المزعومـة للأشـيـاء. إن الخـط

et la force pour le constituer *nu*, *visage* ou *fleur*, cela ne fait pas entre eux tant de différence. Il y a deux feuilles de houx que Klee a peintes à la manière la plus figurative, et qui sont rigoureusement indéchiffrables d'abord, qui restent jusqu'au bout monstrueuses, incroyables, fantomatiques *à force « d'exactitude »*. Et les femmes de Matisse (qu'on se rappelle les sarcasmes des contemporains) n'étaient pas immédiatement des femmes, elles le sont devenues : c'est Matisse qui nous a appris à voir ses contours, non pas à la manière « physique-optique », mais comme des nervures, comme les axes d'un système d'activité et de passivité charnelles. Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose. C'est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratiqué dans l'en soi, un certain vide constituant, dont les statues de Moore montrent péremptoirement qu'il porte la prétendue posivité des choses. La ligne

لم يعد ، كما فى الهندسة الكلاسيكية ظهور موجود على فراغ الأرضية الخلفية ؛ إنه ، كما فى الهندسات الحديثة ، حصر وعزل وتعديل لمكانية سابقة.

وكما خلق التصوير الخط الغير ظاهر ، كذلك اصطنع حركة بغير انتقال ، بواسطة الاهتزاز أو الإشعاع. وهو أمر واجب ، بما أن الرسم ، كما يقال ، هو فن المكان ، إنه يُنجَز على القماش أو الورق ، وليست لديه الوسيلة لصناعة متحركات. ولكن القماش الغير متحرك يمكن أن يوحى تغيرا فى المحل كما يوحى أثر النيزك على شبكية عينى بانتقال وبحركة لا يشتمل عليها. إن اللوحة تقدم لعينى إلى حد ما ما تقدمه الحركات الحقيقية إليها: مناظر آنية فى تسلسل ومختلطة على نحو مناسب ، ويكون معها ، إذا كان الأمر يتعلق بكائن حى ، مواقف غير ثابتة معلقة بين سابق ولاحق ، وباختصار ظواهر التغير فى المحل يقرأها الناظر فى

n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable.

Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donné un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement. Il le faut bien, puisque comme on dit, la peinture est un art de l'espace, qu'elle se fait sur la toile ou le papier, et n'a pas la ressource de fabriquer des mobiles. Mais la toile immobile pourrait suggérer un changement de lieu comme la trace de l'étoile filante sur ma rétine me suggère une transition, un mouvoir qu'elle ne contient pas. Le tableau fournirait à mes yeux à peu près ce que les mouvements réels leur fournissent : des vues instantanées en série, convenablement brouillées, avec, s'il s'agit d'un vivant, des attitudes instables en suspens entre un avant et un après, bref les dehors du changement de lieu que le spectateur lirait dans sa

أثره. وهنا تأخذ ملاحظة رودين الشهيرة أهميتها: إن المناظر الآنية والمواقف الغير ثابتة تحجر الحركة - كما يبيّن ذلك كثير من الصور الفوتوغرافية حيث يكون اللاعب الرياضي متجمدا دوماً. ونحن لا ننبيه بمضاعة المناظر. إن الصور الفوتوغرافية لماريه ، والتحليلات التكعيبية ، وصورة العروس لدوشن لا تتحرك: إنها تعطى تخييلات زينونية عن الحركة. فنحن نرى جسما جامدا مثل درع يحرك مفاصله ، إنه هنا وهو هناك ، على نحو سحرى ، ولكنه لا يذهب من هنا إلى هناك. إن السينما تعطى الحركة ، ولكن كيف؟ هل يتم ذلك ، كما نعتقد ، بأن نحاكى عن مسافة أقرب تغيير المحل؟ نستطيع أن نسلم بأن الأمر ليس كذلك ، بما أن الإبطاء يعطينا جسما طافيا بين الموضوعات كالعشب البحرى ، ولكنه لا يتحرك. يقول رودان(٣٥) إن ما يعطى الحركة هو صورة يكون فيها الذراعان والساقان والجذع والرأس

---

(٣٥) رودان ، الفن ، أحاديث جمعها بول جسيل ، باريس ١٩١١.

trace. C'est ici que la fameuse remarque de Rodin prend son importance : les vues instantanées, les attitudes instables pétrifient le mouvement — comme le montrent tant de photographies où l'athlète est à jamais figé. On ne le dégèlerait pas en multipliant les vues. Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la *Mariée* de Duchamp ne bougent pas : elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne *va* pas d'ici à là. Le cinéma donne le mouvement, *mais comment?* Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne *se meut* pas. Ce qui donne le mouvement, dit Rodin [35], c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont

35. Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911.

كل منها مدرك فى لحظة أخرى ، ومن ثم فهى تصور الجسم فى موقف لم يكن حاصلاً عليه فى أى لحظة ، وتفرض بين أجزائه التحامات وهمية ، كما لو كانت هذه المواجهةبين الأشياء التى يستحيل مجيئها معا يمكنها ويمكنها وحدها أن تجعل الانتقال والديمومة تنبع في البرونز أو على القماش. إن الصور الخاطفة الوحيدة الناجحة لحركة هى تلك التى تقترب من هذا الترتيب المفارق ، عندما مثلا تكون صورة الرجل السائر قد التقطت في اللحظة التى كانت قدماه الاثنان يلمسان الأرض: لأننا عندئذ نكون تقريبا حاصلين على الحضور فى كل زمان للجسم وهو الذى يجعل الرجل يتخطى المكان. إن اللوحة تجعلنا نرى الحركة بواسطة تنافرها الداخلي ؛ فموضع كل عضو يكون له توقيت مختلف ، وذلك بالضبط بسبب ما لديه من تنافر مع موضع الأعضاء الأخرى حسب منطق الجسم ، وبما أن كل الأعضاء تبقى على نحو مرئى فى وحدة جسم ما ، فإنه هو الذى يشرع فى أن يتخطى الديمومة. إن حركته هى شيء مضمر بين الساقين والجذع والذراعين والرأس ، فى

pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'incompossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée. Les seuls instantanés réussis d'un mouvement sont ceux qui approchent de cet arrangement paradoxal, quand par exemple l'homme marchant a été pris au moment où ses deux pieds touchaient le sol : car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme *enjambe* l'espace. Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjamber la durée. Son mouvement est quelque chose qui se prémédite entre les jambes, le tronc, les bras, la tête, en quelque

بؤرة ضمنية ، ولا تظهر إلا بعد ذلك كتغيير في المحل. لماذا نجد أن الحصان المصور فوتوغرافيا في اللحظة التي لا يلمس فيها الأرض ، وبالتالي في عز الحركة ، وساقاه تقريبا منثنية تحته ، يبدو وكأنه يقفز في نفس المكان؟ ولماذا بالعكس من ذلك نجد أن خيل جيريكو تجرى على القماش في وضع مع ذلك لم يتخذه إطلاقا أي حصان يركض؟ ذلك أن خيل دربي لابسوم تتيح لي أن أرى لقطة الجسم على الأرض ، وأن هذه اللقطات في المكان ، حسب منطق للجسم وللعالم أعرفه جيدا ، تكون لقطات أيضا في الديمومة. لرودان هنا كلمة عميقة: «إن الفنان هو الصادق والصورة الفوتوغرافية هي الكاذبة ، لأنه في الواقع لا يقف الزمن[٣٦]». إن الصورة الفوتوغرافية تبقى اللحظات التي يعيد غلقها فورا دفع الزمن ، تبقيها مفتوحة ، فهي تحطم المجاوزة والتعدي و «تبدُّل» الزمن ، وهو ما

(٣٦) نفس المصدر ، ص ٨٦. رودان يستخدم الكلمة المذكورة بعد ذلك «تبدُّل».

foyer virtuel, et il n'éclate qu'ensuite en changement de lieu. Pourquoi le cheval photographié à l'instant où il ne touche pas le sol, en plein mouvement donc, ses jambes presque repliées sous lui, a-t-il l'air de sauter sur place? Et pourquoi par contre les chevaux de Géricault courent-ils sur la toile, dans une posture pourtant qu'aucun cheval au galop n'a jamais prise? C'est que les chevaux du *Derby d'Epsom* me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et que, selon une logique du corps et du monde que je connais bien, ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée. Rodin a ici un mot profond : « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas [36]. » La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la « métamorphose » du temps, que la

36. *Id.*, p. 86. Rodin emploie le mot cité plus loin de « métamorphose ».

يجعله التصوير بالعكس مرئياً ، لأن الخيل حاصلة في ذاتها على «مبارحة هنا والذهاب هناك»[٣٧] ، ولأن لها قدماً في كل لحظة. إن التصوير لا يبحث عن خارج الحركة ، وإنما عن رموزها السرية. وهناك ما هو أكثر دقة من تلك الرموز التي يتحدث عنها رودان: كل جسد حتى جسد العالم يشع خارج ذاته. أما أننا نتمسك أكثر ، حسب العصور وحسب المدارس ، بالحركة الظاهرة أو بما هو هائل ، فإن التصوير لا يكون أبدا خارج الزمن تماماً ، وذلك لأنه دائما فيما هو جسدي.

ربما نشعر الآن على نحو أفضل بكل ما تحمله هذه الكلمة الصغيرة: يرى. فالرؤية ليست نمطا معينا من الفكر أو الحضور للذات : إنها الأسلوب الممنوح لي لأن أكون غائبا عن نفسي ذاتيا ، ولأن أشاهد من الداخل انشطار الوجود ، الأمر الذي في نهايته فحسب أنغلق على نفسي.

لقد عرف ذلك المصورون دائما. ويستشهد فينشي[٣٨]

---

(٣٧) هنري ميشو

(٣٨) أورده روبير ديلوناي ، المصدر المذكور ، ص ١٧٥.

peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le « quitter ici, aller là [37] », parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets. Il en est de plus subtils que ceux dont Rodin parle : toute chair, et même celle du monde, rayonne hors d'elle-même. Mais que, selon les époques et selon les écoles, on s'attache davantage au mouvement manifeste ou au monumental, la peinture n'est jamais tout à fait hors du temps, parce qu'elle est toujours dans le charnel.

On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir. La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.

Les peintres l'ont toujours su. Vinci [38] invo-

37. Henri Michaux.
38. Cité par Robert Delaunay, *op. cit.*, p. 175.

«بعلم تصويرى» لا يتحدث بواسطة الكلمات (ولا بالأحرى بواسطة الاعداد) ، وإنما بواسطة أعمال فنية توجد فى المرئى على نحو ما توجد الأشياء الطبيعية ، وتتواصل رغم ذلك بذاتها «مع كل أجيال الكون». هذا العلم الصامت الذى من شأنه ، كما سيقول ريلكه بخصوص رودان ، أن يدخل إلى العمل الفنى أشكال الأشياء «التى لم تُفَض»[٣٩] ، إنما يأتى من العين ويتوجه إلى العين. ينبغى فهم العين بوصفها «نافذة النفس» . «العين ... التى ينكشف بواسطتها جمال الكون لتأملنا ، إنما لها امتياز معين بحيث إن من يخضع لفقدانها يحرم من معرفة أعمال الطبيعة جميعها التى من شأن رؤيتها أن تبقى النفس مغتبطة فى سجن الجسم ، بفضل العينين اللتين تقدمان لها التنوع اللامتناهى للإبداع: وإن من يفقدهما يتخلى عن هذه النفس فى سجن مظلم حيث ينقطع كل أمل فى أن يرى ثانية

---

(٣٩) ريلكه ، أوجست رودان ، باريس ١٩٢٨ ، ص ١٥٠

que une « science picturale » qui ne parle pas par mots (et encore bien moins par nombres), mais par des œuvres qui existent dans le visible à la manière des choses naturelles, et qui pourtant se communique par elles « à toutes les générations de l'univers ». Cette science silencieuse, qui, dira Rilke à propos de Rodin, fait passer dans l'œuvre les formes des choses « non décachetées [39] », elle vient de l'œil et s'adresse à l'œil. Il faut comprendre l'œil comme la « fenêtre de l'âme ». « L'œil... par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création : qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le

39. Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150.

الشمس أى نور العالم».. إن العين تحقق معجزة أن تفتح للنفس ماليس نفسا ، أى المجال السعيد للأشياء وإلهها وهو الشمس. إن الديكارتى يمكن أن يعتقد أن العالم الموجود ليس مرئيا ، وأن النور الوحيد هو من العقل ، وأن كل رؤية تتم فى الله. والمصور لا يمكن أن يقبل أن يكون انفتاحنا على العالم وهميا أو غير مباشر ، أو أن ما نراه لا يكون العالم نفسه ، أو أن العقل لا علاقة له إلا بأفكاره أو بعقل آخر. إنه يقبل الأسطورة الخاصة بنوافذ النفس مع جميع صعوباتها: فينبغى أن يكون ما ليس له محل مقسورا على جسم ، بل أكثر من ذلك: أن يكون مطلعا بواسطته على جميع الأجسام الأخرى وعلى الطبيعة. وينبغى أن يؤخذ بالمعنى الحرفى ما تعلمنا إياه الرؤية: وهو أنه بواسطتها نلمس الشمس والنجوم ، ونكون فى كل مكان فى الوقت ذاته ، قريبين من الأشياء البعيدة مثل قربنا من الأشياء القريبة ، وأن حتى قدرتنا على أن نتخيل أنفسنا فى مكان آخر - «إننى فى بيترزبورج فى سريرى ، وفى باريس ، وعيناى

soleil, lumière de l'univers. » L'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, le bienheureux domaine des choses, et leur dieu, le soleil. Un cartésien peut croire que le monde existant n'est pas visible, que la seule lumière est d'esprit, que toute vision se fait en Dieu. Un peintre ne peut consentir que notre ouverture au monde soit illusoire ou indirecte, que ce que nous voyons ne soit pas le monde même, que l'esprit n'ait affaire qu'à ses pensées ou à un autre esprit. Il accepte avec toutes ses difficultés le mythe des fenêtres de l'âme : il faut que ce qui est sans lieu soit astreint à un corps, bien plus : soit initié par lui à tous les autres et à la nature. Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches, et que même notre pouvoir de nous imaginer ailleurs — « Je suis à Pétersbourg dans mon lit, à Paris, mes yeux voient le

تريان الشمس[٤٠]» - وعلى أن نشير بحرية ، إلى موجودات حقيقية أينما كانت ، تستعير أيضا من الرؤية ، وتستعمل من جديد وسائل نحصل عليها منها. فالرؤية وحدها تعلمنا أن موجودات مختلفة ، «خارجية» وكل منها غريب عن الآخر ، هى مع ذلك معا بصفة مطلقة ، تعلمنا «المعية» - ذلك السر الذى يتناوله علماء النفس كطفل من المتفجرات. يقول روبير ديلوناى بإيجاز: «إن السكة الحديدية هى صورة المتتابع الذى يقترب من التوازى. إنها تعادل القضيبين[٤١]». وهما القضيبان اللذان يتقاربان ولا يتقاربان ، واللذان يتقاربان من أجل أن يبقيا هناك متساويا الأبعاد ، والعالم الذى يكون حسب منظورى من أجل أن يكون مستقلا عنى ، والذى يكون من أجلى بغية أن يكون بدونى ، أى أن يكون عالما. إن «الكيف الخفى البصرى»[٤٢] يعطينى ويعطينى وحده حضور ما ليس إياى ، أى حضور ما هو مجرد موجود وبكليته. وهو يفعل ذلك لأنه ، بوصفه سياقا ، يكون تجمدا لإمكانية الدائمة كلية ، ولمكان وحيد من شأنه

(٤٠) و (٤١) و (٤٢) روبير ديلوناى ، المصدر المذكور ، ص ١١٥ و ١١٠.

soleil[40] » — de viser librement, où qu'ils soient, des êtres réels, emprunte encore à la vision, remploie des moyens que nous tenons d'elle. Elle seule nous apprend que des êtres différents, « extérieurs », étrangers l'un à l'autre, sont pourtant absolument *ensemble*, la « simultanéité » — mystère que les psychologues manient comme un enfant des explosifs. Robert Delaunay dit brièvement : « Le chemin de fer est l'image du successif qui se rapproche du parallèle : la parité des rails[41]. » Les rails qui convergent et ne convergent pas, qui convergent *pour* rester là-bas équidistants, le monde qui est selon ma perspective *pour être* indépendant de moi, qui est pour moi *afin* d'être sans moi, d'être monde. Le « quale visuel[42] » me donne et me donne seul la présence de ce qui n'est pas moi, de ce qui est simplement et pleinement. Il le fait parce que, comme texture, il est la concrétion d'une universelle visibilité, d'un unique Espace qui

40, 41, 42. Robert DELAUNAY, *op. cit.*, pp. 115 et 110.

أن يفصل ويضم ، وأن يدعّم كل تماسك (حتى تماسك الماضى والمستقبل ، بما أن التماسك لا يكون إذا لم يكن الماضى والمستقبل أجزاء من مكان واحد). إن كل واحد من الأشياء البصرية ، مهما كان فردا ، يعمل كذلك بوصفه بعدا ، لأنه يمثُل بوصفه نتيجة لتفتح الوجود. إن هذا يعنى فى نهاية الأمر أن ما يتميز به المرئى هو أن تكون له بطانة من اللامرئى بالمعنى الصارم ، يجعلها حاضرة بوصفها غيابا معينا. «إن الانطباعيين ، وهم الذين كانوا بالأمس على النقيض منا ، كانوا فى عصرهم على حق تماما في أن يقيموا مسكنهم بين الأفرع والأشواك للمشهد اليومي. أما بالنسبة لنا فإن قلبنا ينبض لكي يقودنا نحو الأعماق ... وهذه الأشياء الغريبة تصبح ... حقائق ... لأنه بدلا من الاقتصار على إرجاع المرئى إلى ما كان عليه ، ذلك الإرجاع المتنوع فى شدته ، فإنها تلحق به أيضا حصة اللامرئى التى نلمحها بطريقة خفية [٤٣].» فهناك

(٤٣) كلى ، محاضرة يينا ، ١٩٢٤ ، عن و. جروهمان ، المصدر المذكور ، ص ٣٦٥.

sépare et qui réunit, qui soutient toute cohésion (et même celle du passé et de l'avenir, puisqu'elle ne serait pas s'ils n'étaient parties au même Espace). Chaque quelque chose visuel, tout individu qu'il est, fonctionne aussi comme dimension, parce qu'il se donne comme résultat d'une déhiscence de l'Être. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. « A leur époque, nos antipodes d'hier, les Impressionnistes, avaient pleinement raison d'établir leur demeure parmi les rejets et les broussailles du spectacle quotidien. Quant à nous, notre cœur bat pour nous amener vers les profondeurs... Ces étrangetés deviendront... des réalités... Parce qu'au lieu de se borner à la restitution diversement intense du visible, elles y annexent encore la part de l'invisible aperçu occultement [43]. » Il y a ce

43. KLEE, *Conférence d'Iéna*, 1924, d'après W. GROHMANN, *op. cit.*, p. 365.

ما يصل إلى العين من الأمام ، وهى سمات المرئى المجابهة ـ ولكن هناك أيضا ما يبلغها من أسفل ، وهو الخفاء العميق المتعلق بوضع الجسم حيث يقف الجسم ليرى ـ وهناك ما يبلغ البصر من أعلى ، وهى كل ظواهر الطيران والسباحة والحركة ، حيث يشارك لا فى ثقل الأصول ، وإنما فى الإنجازات الحرة[٤٤]. والمصور يلمس إذن الطرفين بواسطة الرؤية. ففى أصل المرئى ، ذلك الأصل الذى لا تعيه الذاكرة ، شىء قد تحرك واشتعل ، شىء غزا جسمه ، وكل ما يصوره إنما هو إجابة عن هذا التحريض ، ويده «ليست سوى الأداة لإرادة بعيدة». إن الرؤية هى النقاء ، مثل مفترق الطرق ، لجميع مظاهر الوجود. «إن أحد المتوفين يريد أن يحيا ، فهو يصحو: مسترشدا بطول اليد الهادية ، ويبلغ السند ويستولى عليه ، ثم يغلق ، وهو شرارة متوثبة ، الدائرة التى كان ينبغى أن يخطها: إنه رجوع إلى العين وإلى ما وراءها[٤٥]. ..». وفى هذه

(٤٤) كلى ، سبيل دراسة الطبيعة ، ١٩٢٣ ، عن ج. دى سان لازارو ، كلى.
(٤٥) كلى ، أورده و. جروهمان ، المصدر المذكور ، ص ٩٩.

qui atteint l'œil de face, les propriétés frontales du visible — mais aussi ce qui l'atteint d'en bas, la profonde latence posturale où le corps se lève pour voir — et il y a ce qui atteint la vision par en dessus, tous les phénomènes du vol, de la natation, du mouvement, où elle participe, non plus à la pesanteur des origines, mais aux accomplissements libres [44]. Le peintre, par elle, touche donc aux deux extrémités. Au fond immémorial du visible quelque chose a bougé, s'est allumé, qui envahit son corps, et tout ce qu'il peint est une réponse à cette suscitation, sa main « rien que l'instrument d'une lointaine volonté ». La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être. « Certain feu prétend vivre, il s'éveille; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au-delà [45]. » Dans ce

44. KLEE, *Wege des Naturstudiums*, 1923, d'après G. DI SAN LAZZARO, *Klee*.

45. KLEE, cité par W. GROHMANN, *op. cit.*, p. 99.

الحلقة لا يوجد انقطاع ، ويستحيل أن نقول إن هنا تنتهى الطبيعة ويبدأ الإنسان أو التعبير. إنه إذن الوجود الأبكم الذى هو نفسه يفضى إلى إظهار معناه الخاص. وهذا هو السبب فى أن البرهان الأقرن فى التشخيص وعدم التشخيص قد أسىء وضعه: ففى نفس الوقت أنه صدق وبغير تناقض أنه لم يكن أبدا أى عنب ما يكونه العنب فى أكثر الصور تشخيصا ، وأنه لا يمكن لأى تصوير ، حتى المجرد ، أن يتجنب الوجود ، وأن عنب كارافاج* هو العنب ذاته(٤٦). هذا التقدم مما هو كائن إلى ما نراه ونريه ، ومما نراه ونريه إلى ما هو كائن ، إنما هو الرؤية ذاتها. ولكى نعطى الصيغة الأنطولوجية للتصوير ، فالأمر بالكاد إذا كان يلزم تحريف كلمات المصور، بما أن كلى قد كتب فى سن السابعة والثلاثين هذه الكلمات التى حفرت على قبره:«لا يمكن إدراكى فى المحايثة ...(٤٧)».

(*) مصور إيطالى يعد من أقطاب الواقعية فى التصوير (١٥٦٩ ـ ١٦٠٩) ـ (المترجم).

(٤٦) ا. بيرن ـ جوفرى ، ملف أوراق كارافاج ، باريس ، ١٩٥٩ ، وميشيل بوتر ، سلة الامبروازية ، المجلة الفرنسية الجديدة ، ١٩٦٠.

(٤٧) كلى ، يوميات ، المصدر المذكور.

circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression. C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens. Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même [46]. Cette précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est, c'est la vision même. Et, pour donner la formule ontologique de la peinture, c'est à peine s'il faut forcer les mots du peintre, puisque Klee écrivait à trente-sept ans ces mots que l'on a gravés sur sa tombe : « Je suis insaisissable dans l'immanence... [47]. »

46. A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, 1959, et Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.
47. Klee, *Journal, op. cit.*

٥

لأن العمق واللون والشكل والخط والحركة والمحيط والملامح هى فروع للوجود ، ولأن كل واحد منها يمكن أن يعيد الباقة كلها ، لا يوجد فى التصوير «مشكلات» منفصلة ، ولا مسالك متعارضة حقيقة ، ولا «حلول» جزئية ، ولا تقدم بطريق التراكم ، ولا اختيارات بدون عودة. فليس من المستبعد إطلاقا أن يعود المصور لأخذ أحد الرموز التى أبعدنا ، ومن المفهوم أنه يجعله يتحدث على نحو آخر : فخطوط الحدود لدى روو ليست هى خطوط انجر. والنور - «أو كما يقول جورج ليمبور ، السلطانة العجوز التى ذوت

V

Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Être, et que chacun d'eux peut ramener toute la touffe, il n'y a pas en peinture de « problèmes » séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de « solutions » partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour. Il n'est jamais exclu que le peintre reprenne l'un des emblèmes qu'il avait écartés, bien entendu en le faisant parler autrement : les contours de Rouault ne sont pas les contours d'Ingres. La lumière — « vieille sultane, dit Georges Limbour, dont les charmes

مفاتنها في بداية هذا القرن[٤٨]» ـ الذى طرده أولا مصورو المادة ، عاد للظهور أخيرا عند دوبوفيه بوصفه نسيجا ما معينا للمادة. ولا يمكن أن نكون في مأمن من هذه العودات. ولا نقط الالتقاء الأقل توقعا: فهناك قطع لرودان هي تماثيل جيرمين ريشييه ، لأنهما كانا نحاتين ، أى مرتبطين إلى شبكة واحدة بعينها للوجود. ولنفس السبب ، لا شيىء ثابت أبدا. فإذا «تناول» المصور الحقيقى إحدى مشكلاته المفضلة ، ولتكن مشكلة القطيفة أو الصوف ، فإنه يقلب بغير علمه معطيات الآخرين جميعهم. وحتى حين يبدو على بحثه أنه جزئى ، فهو دائما يكون شاملا. ففى اللحظة التى يكتسب فيها معرفة ـ عمل معينة ، يتبين بأنه قد فتح مجالا آخر حيث يكون كل ما استطاع أن يعبر عنه من قبل فى حاجة لأن يقال ثانية على نحو آخر. وذلك بحيث إن ما قد عثر عليه لا يعود فى حوزته ، وإنما

(٤٨) ج. ليمبور لوحة خميرة جيدة عليك إنضاج العجين ؛ الفن الخام لجون دوبوفيه ، باريس ١٩٥٣.

se sont flétris au début de ce siècle[48] » — chassée d'abord par les peintres de la matière, reparaît enfin chez Dubuffet comme une certaine texture de la matière. On n'est jamais à l'abri de ces retours. Ni des convergences les moins attendues : il y a des fragments de Rodin qui sont des statues de Germaine Richier, *parce qu'ils étaient sculpteurs,* c'est-à-dire reliés à un seul et même réseau de l'Être. Pour la même raison, rien n'est jamais acquis. En « travaillant » l'un de ses bien-aimés problèmes, fût-ce celui du velours ou de la laine, le vrai peintre bouleverse à son insu les données de tous les autres. Même quand elle a l'air d'être partielle, sa recherche est toujours totale. Au moment où il vient d'acquérir un certain savoir-faire, il s'aperçoit qu'il a ouvert un autre champ ou tout ce qu'il a pu exprimer auparavant est à redire autrement. De sorte que ce qu'il a trouvé, il ne l'a pas encore, c'est

48. G. LIMBOUR, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte ; l'art brut de Jean Dubuffet*, Paris, 1953.

لا يزال عليه أن يبحث عنه ، والعثور هو ما يدعو أبحاثا أخرى. إن فكرة تصوير كلى ، أو شمول للتصوير ، أو تصوير متحقق بالتمام هى فكرة عارية من المعنى. وحتى لو دام العالم ملايين أخرى من السنين ، فإنه ، بالنسبة للمصورين ، إذا بقى لهم ، سيظل عليهم أن يرسموه ثانية ، وسينتهى دون أن يكون قد تم. إن بانوفسكى يبين أن «مشكلات» التصوير ، تلك التى تجذب تاريخه ، تكون دائما محلولة بانحراف ، لا فى خط الأبحاث التى وضعتها أولا ، وإنما بالعكس ، عندما يبدو أن المصورين ، من آخر الطريق المسدود ، قد نسوها وتركوا أنفسهم ينجذبون إلى مكان آخر ، وفجأة وهم فى صميم تحولهم عنها يعثرون عليها ويجتازون العائق. هذه التاريخية الصماء التى تتقدم فى المتاهة بطريق الدورانات والانتهاك والتعدى والدفعات المفاجئة ، لا تعنى أن المصور لا يعرف ما يريد ، ولكنها تعنى أن ما يريد هو فيما وراء الأهداف والوسائل ، ويأمر من أعلى كل نشاطنا النافع.

encore à chercher, la trouvaille est ce qui appelle d'autres recherches. L'idée d'une peinture universelle, d'une totalisation de la peinture, d'une peinture toute réalisée est dépourvue de sens. Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé. Panofsky montre que les « problèmes » de la peinture, ceux qui aimantent son histoire, sont souvent résolus de biais, non pas dans la ligne des recherches qui d'abord les avaient posés, mais au contraire quand les peintres, au fond de l'impasse, paraissent les oublier, se laissent attirer ailleurs, et soudain en pleine diversion les retrouvent et franchissent l'obstacle. Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiétement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens, et commande de haut toute notre activité *utile*.

إننا مفتونون إلى هذا الحد بالفكرة الكلاسيكية عن الاتساق العقلى إلى حد أن هذا «التفكير» الأبكم للتصوير يترك فينا أحيانا انطباعا بدوامة غير مجدية من المعانى وبكلام مشلول أو مبتسر. وإذا أجبنا بأن أى تفكير لا ينفصل تماما عن دعامة ، وأن الميزة الوحيدة للتفكير الناطق هو أنه قد جعل دعامته سهلة الاستعمال ، وأن أشكال الأدب والفلسفة مثل أشكال التصوير ليست مقررة حقيقة ولا تتجمع فى كنز ثابت ، وأن العلم أيضا يتعلم أن يتبين منطقة «لما هو أساسى» مزدحمة بالموجودات الغليظة المفتوحة الممزقة التى ليس من شأنه تناولها باستنفاد ، مثل «الفحص الجمالى» لعلماء لسيبرنطيقا أو «مجموعات العمليات» الرياضية - الفيزيقية ، أخيرا أننا لانكون فى أى موضع فى حالة أن نضع ميزانية موضوعية ولا أن نفكر فى تقدم فى ذاته ، وأن التاريخ الإنسانى كله هو الذى يكون بمعنى من المعانى

Nous sommes tellement fascinés par l'idée classique de l'adéquation intellectuelle que cette « pensée » muette de la peinture nous laisse quelquefois l'impression d'un vain remous de significations, d'une parole paralysée ou avortée. Et si l'on répond que nulle pensée ne se détache tout à fait d'un support, que le seul privilège de la pensée parlante est d'avoir rendu le sien maniable, que pas plus que celles de la peinture les figures de la littérature et de la philosophie ne sont vraiment acquises, ne se cumulent en un stable trésor, que même la science apprend à reconnaître une zone du « fondamental » peuplée d'êtres épais, ouverts, déchirés, dont il n'est pas question de traiter exhaustivement, comme l' « information esthétique » des cybernéticiens ou les « groupes d'opérations » mathématico-physiques, et qu'enfin nous ne sommes nulle part en état de dresser un bilan objectif, ni de penser un progrès en soi, que c'est toute l'histoire humaine qui en un certain sens est

ساكناً - إذا أجبنا بهذا ، فإن العقل يتساءل ويقول ، مثل لاميل ، أليس إلا هذا؟ هل أعلى نقطة للعقل هى أن نتحقق من هذا الانزلاق للأرض تحت أقدامنا ، وأن نسمى بتفخيم حالة الانذهال المتصلة استفهاما ، والسير فى دائرة بحثا ، وما لا يكون أبدا تماما وجودا؟

بيد أن هذا الخداع هو خداع الخيالى الكاذب ، الذى يلتمس إيجابية تملأ بالضبط فراغه. إنه الأسف على عدم كونه كل شيء. وهو أسف ليس كذلك مؤسسا تماما. لأنه إذا لم نستطع ، سواء فى التصوير أم فى غيره ، أن نقيم ترتيبا للحضارات ولا أن نتكلم عن التقدم ، فليس ذلك أن ثمة قدرا يمسك بنا إلى الوراء ، وإنما بالأحرى أن أول واحدة من أعمال المصورين قد مضت بمعنى من المعانى إلى عمق المستقبل. وإذا لم تكن أى صورة تنجز التصوير ، وإذا لم يكن أى عمل فنى يكتمل بصفة مطلقة ، فإن كل إبداع يغير ويبدل ويوضح ويعمق ويؤيد ويعلى ويعيد خلق أو يخلق مقدما كل الأعمال الأخرى. وإذا كانت الإبداعات ليست أمراً ثابتاً ،

stationnaire, quoi, dit l'entendement, comme Lamiel, *n'est-ce que cela?* Le plus haut point de la raison est-il de constater ce glissement du sol sous nos pas, de nommer pompeusement interrogation un état de stupeur continuée, recherche un cheminement en cercle, Être ce qui n'est jamais tout à fait?

Mais cette déception est celle du faux imaginaire, qui réclame une positivité qui comble exactement son vide. C'est le regret de n'être pas tout. Regret qui n'est pas même tout à fait fondé. Car si, ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir. Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis,

فليس فحسب أنها تمضى ، مثل كل الأشياء ، وإنما كذلك أنها حاصلة تقريبا على كل حيأتها أمامها.

لوتولونيه فى يوليو - أغسطس ١٩٦٠

ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles.

Le Tholonet, juillet-août 1960.



Paul Klee : Park bei Luzern. (Cosmopress, Genève).



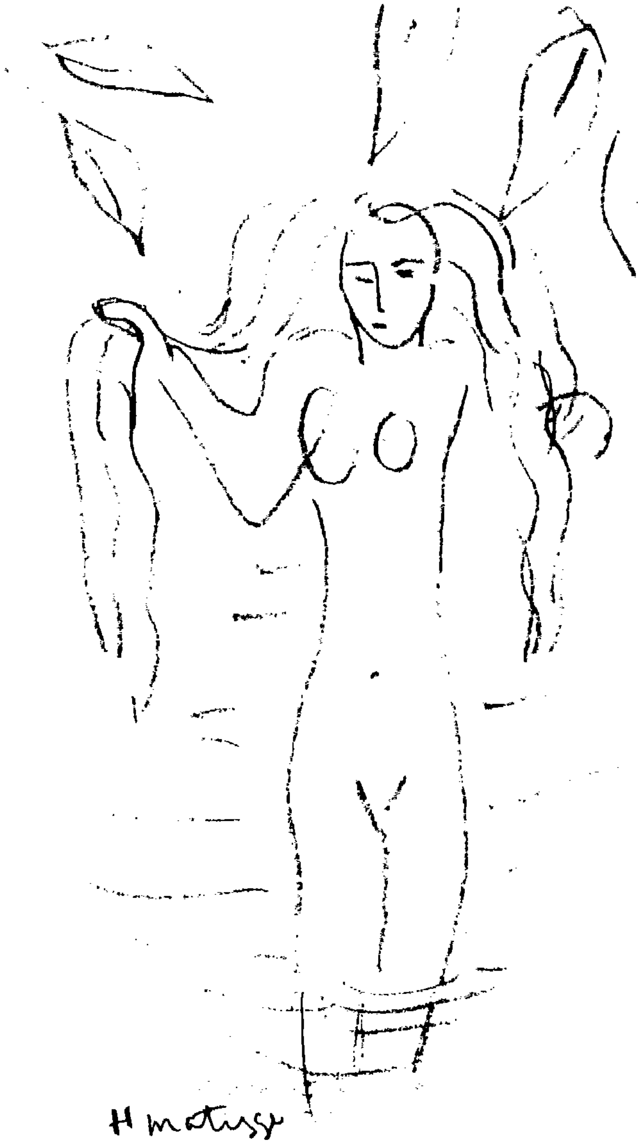
Germaine Richier :
« La sauterelle » bronze
1946-57.
Photo Hervochon.



Rodin : Photo Adelys.



Nicolas de Staël : Coin d'Atelier. 1954.



Henri Matisse : Dessin.



Cézanne : La Montagne Sainte-Victoire. Aquarelle.



Giacometti : Portrait d'homme. Dessin. Studio Galerie Maeght.

رقم الايداع : ١٤٨٢ / ٨٩
الترقيم الدولى : ٦ — ٤٧٦ — ١٠٣ — ٩٧٧